



Overexcite me: l'art et l'action un territoire hors normes

Elena-Ramona Filipescu

► To cite this version:

Elena-Ramona Filipescu. Overexcite me: l'art et l'action un territoire hors normes. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01110965

HAL Id: dumas-01110965

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01110965>

Submitted on 29 Jan 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MEMOIRE DE MASTER II RECHERCHE

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON SORBONNE UFR04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

OVEREXCITE ME

L'ART ET L'ACTION – UN TERRITOIRE HORS NORMES

ELENA-RAMONA FILIPESCU

MASTER II RECHERCHE

ARTS DE L'IMAGE ET DU VIVANT

SOUS LA DIRECTION DE **YANN TOMA**

2013- 2014

OVEREXCITE ME

L'ART ET L'ACTION – UN TERRITOIRE HORS NORMES

MEMOIRE DE MASTER II RECHERCHE

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON SORBONNE UFR04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

OVEREXCITE ME

L'ART ET L'ACTION – UN TERRITOIRE HORS NORMES

ELENA-RAMONA FILIPESCU

MASTER II RECHERCHE

ARTS DE L'IMAGE ET DU VIVANT

SOUS LA DIRECTION DE **YANN TOMA**

2013- 2014

Mes remerciements vont à Yann Toma, Michel Sicard et Agnès Foiret, qui m'ont aidé à me définir en tant qu'artiste.

MOTS – CLÉS

(EXTRA-) QUANTITATIF

(HYPER-) PRODUCTION

(PRODUIT D') ART

(ULTRA-) SUREXCITATION

ACTION

ARTISTE

CONSUMÉRISME

CORPS

DÉSIR

DÉTRUIRE

EXPERIMENTATION

IDENTITÉ

INSTANT

JOIE

L'ÉCONOMIQUE

LE POLITIQUE

NIER

NORME

POSTURE

QUOTIDIEN

REDÉFINIR

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	10
 I. L'ART COMME RECHERCHE IDENTITAIRE.....	 14
A. L'INSTANT ET LE CORPS COMME IDENTITÉ.	
INTROSPECTION DE L'INSTANT	
I. 1. L'art et l'artiste ne peuvent pas être autrement qu'en dehors des normes.....	15
I. 1.1. La nature de l'imagination. Ce qu'elle peut être.....	15
I. 1. 2. Opposer l'art à la norme.....	16
I. 1. 3. Pourquoi l'artiste crée? La nature des motivations qui poussent l'artiste à créer.....	22
I. 2. La création.....	23
I. 2. 1. Le délire comme acte de création.....	23
I. 2. 2. La matière de la création.....	27
I. 2. 3. Identité migratoire pour construire du sens.....	30
I. 2. 4. La construction du sens. La posture.....	31
I. 2. 5. Le délire et les mécanismes de la création.....	36
B. LA SUREXCITATION COMME ENERGIE	
I. 3. La surexcitation comme état de création artistique.....	39
I. 3. 1. Qu'est que l'énergie d'artiste?.....	39
I. 3. 2. La surexcitation comme recherche de soi.....	40
I. 3. 3. Le Hasard, l'Absurde, la Surprise.....	45
I. 3. 3. 1. Je ne crois pas dans l'institutionnalisation de l'art, ou la nature de la différence entre Hasard et Dieu.....	46
I. 3. 4. L'expérimentation comme concept de la création en art.....	51
I. 3. 5. Le Local / L'Universel.....	52
I. 3. 6. La surexcitation alimente l'obsession.....	53
I. 3. 7. La surexcitation collective/en collectif, ou la fragilité qui nous réunit ensemble comme êtres humains.....	54
I. 3. 7. 1. La norme et la surexcitation.....	56
I. 3. 7. 2. Les formes de surexcitation collective produites par l'éthos du capitalisme.....	56
I. 3. 7. 3. Comment transformer ces formes de création liées à la surexcitation, en art ?.....	57
I. 3. 8. L'acquéreur du paraître en <i>Overexcite me</i>	60

I. 3. 9. La fragilité est de l'ordre de la surexcitation.....	61
I. 4. Conclusions.....	63

II. L'INSTANT ET LE CORPS COMME IDENTITÉ.....64

A. L'INSTANT ET LE CORPS COMME IDENTITE.

INTROSPECTION DE L'INSTANT

II. 1. L'instant.....	65
II. 1. 1. Souffle.....	67
II. 1. 1. 2. L'Apocalypse.....	69
II. 2. Après la mort c'est « le vide ».....	72
II. 2. 1. La destruction identitaire.....	73
II. 2. 2. La peinture comme memento de l'instant.....	75
II. 2. 3. L'empreinte d'un instant.....	80
II. 3. L'espace de l'œuvre est l'espace d'être.....	83
II. 3. 1. Le milieu.....	83
II. 4. « Moi comme temps ».....	90
II. 4. 1. Le présent (l'importance du moment vécu).....	90
II. 4. 2. L'action en art est le seul moment quand on considère que l'art est en accord avec la conscience de ce qu'on est à chaque instant.....	92

B. LES IDENTITES. IDENTITE FIXE / IDENTITE MOBILE

II. 5. Les interactions. Comment je transforme mon art en fonction des transformations qui sont survenues dans ma vie.....	96
II. 5. 1. Ma pratique actuelle.....	96
II. 6. Le corps comme identité primaire.....	104
II. 7. « Posture » comme identité de l'artiste.....	109
II. 8. Identité mobile comme identité émigrante.....	110
II. 9. Conclusions.....	118

III. EN PLACE DE CONCLUSIONS

MA POSITION COMME ARTISTE.....119

III. 1. Structure de la posture d'« <i>identité d'émigrante</i> ».....	120
III. 2. La motivation derrière l'adoption de la posture d'identité d'émigrante.....	122

ANNEXES.

EXEMPLES DE POSTURES D'IDENTITÉ D'ARTISTE.....	124
---	------------

TABLE DES PRODUCTIONS PERSONNELLES.....	134
--	------------

TABLE DES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES.....	135
--	------------

GLOSSAIRE.....	136
-----------------------	------------

INDEX DES NOMS PROPRES.....	142
------------------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE.....	144
---------------------------	------------

INTRODUCTION

Le « recherche de soi » représente l'intrigue, le moteur qui mobilise ma création plastique et textuelle.

« *Le caractère de l'homme est son propre démon* ». « *La découverte de notre vraie nature est ce que hante l'homme*. » (Héraclite, frag. 119)

Ma vie est la même chose que mon destin.

Cette phrase d'Héraclite m'a fait arriver à exprimer par des mots mon sens de vivre ; c'est la découverte de ma propre nature ; une fois que je m'en serais aperçue et j'aurais perçu cette nature, j'aurais accompli mon destin.

Ce que me hante est la découverte de ma propre vérité, nature, caractère ; car je me suis éloignée de cette vérité à cause du façonnement que la société a exercé sur moi ; j'ai été « normée ».

Ma pratique artistique me permet la recherche de soi par une mise en relation de l'art avec d'autres champs de l'humain.

La recherche de moi comporte le processus de libération de ma pensée (des normes apprises).

Cela signifie porter en permanence sur le monde un regard différent de celui qui m'a été inoculé et qui a obscurci mon expression. L'adoption du sens qui m'a été transmis signifie la soumission et le renoncement à la recherche de moi.

Or, l'art m'aide en cela car il me met en dialogue avec le monde inanimé¹ ; il m'aide à chercher ma propre norme – normalisation, par une mise en dialogue avec un monde sans normes faites par l'humain.

C'est ça la magie de l'art : il combine la conscience humaine avec *l'in – conscience* du matériau. Mon âme rentre en dialogue avec le monde inanimé, et entre nos formes se crée un espace de résonance.

Beuys, Ana Mendieta, les artistes du groupe Gutai, ils ont cherché de découvrir leur nature humaine première par le rapport avec l'inerte.

Mais comment peut-on réussir à avoir une perception des phénomènes, autre que celle qui nous est transmise ? Par une purification de soi ; purification par rapport aux choses qui nous ont façonné.

L'art m'aide à me purifier et à trouver ma vraie nature ; il fait cela grâce à l'espace de réflexion qui se crée entre moi et le matériau. Dans ce rapport avec l'inerte, je m'imprègne de sa nature, et en retour je m'exprime à travers lui ; je m'imprègne de la forme non-altérée du matériau ; le matériau devient le prisme à travers lequel je m'exprime.

Par exemple : j'aime regarder le cassement d'un matériau. C'est un moyen propre de voir mon intérieur. C'est comme ça parce que chaque objet qui perd sa structure devient

¹ Cf. VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Mille et une nuits, 1998.

bouleversant pour ceux qui s'en aperçoivent ; ce moment soulève la conscience ; en ce moment on devient un autre, même si l'on devient pour un instant seulement. C'est un territoire d'exploitation, tout comme le trou ou la frontière, par le fait qu'il provoque un choc dans les perceptions. C'est la raison d'existence des étapes dans la pratique artistique.

Or, cette recherche de soi ne peut pas être effectuée en dehors du contexte extérieur ; pour mieux dire, elle doit l'intégrer dans une sorte de « méthodologie » de la démarche artistique.

Dans l'analyse de ma démarche artistique, j'intègre le contexte dans lequel je me trouve. Et ce contexte est ma vie, mon destin.

Je vis dans une époque de mondialisation, et je suis participante à des flux : des idées - images, des objets, des hommes. Je suis moi-même émigrante, car je participe à un flux de déplacement humain. C'est une époque des forts changements, où le déplacement se trouve à la base des pratiques. Maintenant, les formes de création suivent une pensée qui fait que l'homme participe à ce parcours de migration, qu'il soit en un mouvement continu. Et les formes des choses, des objets, vont à l'harmonisation de la pensée des hommes.

Je dois, dans la recherche de moi via ma pratique artistique, prendre en considération où je me situe par rapport au contexte ; comment le contexte m'a influencé et me façonne. Je dois donc être dans un état conscient, réceptif et compréhensif à tout moment.

L'objet de recherche de ce mémoire est constitué par ma pratique artistique des dernières années.

En prenant en compte que mon credo est que « l'art et la vie sont inséparables », en ce mémoire je me questionne sur comment mon credo a façonné ma pratique artistique. Comment décrire donc l'influence de ce credo sur ma pratique artistique ?

Pour répondre à ce questionnement, je vais le décliner en plusieurs questions, qui peuvent saisir quelques nuances de cette articulation : Pourquoi ai-je engagé le corps dans mon œuvre ? Pourquoi je fais dialoguer le corps et la matière ? Quelles sont les raisons derrière mes actions-interactions (le cassement, la destruction) qui sont des générateurs de bouleversement ?

Je vais répondre en analysant :

1) les actions qui impliquent une symbolique du cassement (les actions comme Miroir identité et toutes mes actions peintures avec des pigments en poudre).

2) l'annihilation des notions d'espace et de temps dans mon œuvre et l'invention d'une nouvelle notion, l'« instant », qui englobe les deux premières notions. Cette démarche est argumentée par l'engagement de créer une œuvre éphémère, qui existe seulement pendant le moment de la création.

3) *l'étonnement en face des manières d'exploration présentes dans la société, et de la façon dont elles peuvent modeler le monde (Exemples d'œuvres : Moi et toi et moi et toi..., Overexcite me, Selon lui /Selon elle).*

4) *le travail de l'inconscient (l'œuvre La carte, les actions quotidiennes, les action paintings).*

5) *la connaissance à travers mon corps (Bain/Cuisine, Les empreintes, Posture, Torses).*

Je cherche comme artiste. Ce choix est dû à l'hypothèse que l'art travaille l'imagination et soulève la conscience.

Comment je cherche, ou sous quelle forme je cherche à travers la pratique artistique ?

Il n'existe pas une pratique prédéfinie. Toutes les pratiques sont permises tant qu'elles sont en accord avec ma démarche.

La pratique est soumise à la démarche.

Dans ma vision, l'artiste n'est pas lié à une pratique déterminée. Ainsi, je ne peux pas parler du peintre, photographe, sculpteur, etc.

A partir de cette vision sur l'art et sur l'artiste, je considère que la démarche d'un artiste ne peut pas se séparer entre la pratique de l'art et sa vie.

En partant de cette idée, comment arriver à une libération de soi ?

La réponse pour moi se trouve dans l'adoption d'une position hérétique qui échappe à toute sorte de contrôle ; c'est la posture d'artiste « identité d'émigrante ».

Je transforme cette position dans une posture parce qu'elle me conscientise continuellement, et par cela me permet de continuer ma métamorphose.

A travers l'adoption de cette posture, mon art remplace le symbole et la forme par le concept. Chaque action ou intervention faite par moi pourrait faire partie de cette démarche conceptuelle.

Quel est le rapport entre le choix du titre et ma démarche artistique ? Pour moi, l'état de surexcitation est définitoire pour mon processus de recherche de soi. Par contre, le titre a une dose d'ironie, dans le sens que cet impératif (overexcite me) questionne la manière de comment on cherche et on donne du sens au monde. Quel sens on donne au monde, à travers ces recherches ? C'est pour cela que j'approche dans le mémoire deux domaines de la vie humaine, l'économie et la religion, qui ont modelé et qui continuent à modeler la pensée. Les gens trouvent encore le sens à travers les valeurs induites par ces domaines-là.

Dans ma démarche entière, j'ai interrogé l'identité-corps. Entre moi et le monde, elle représente le filtre de toutes les perceptions.

Dans la notion de posture d' « identité d'émigrante » l'identité-corps a de l'importance parce qu'elle envoie à l'image de libération de « tout le reste » : c'est l'image de moi comme corps, et rien d'autre, pour « refaire » le monde.

Le corps comme identité fait la liaison entre le moi et le milieu, et tout passe par le filtre de la matière – la chair - qui est soumise à la destruction et à l'instant. C'est pour cela que je vais approfondir la *matière* comme notion, la *destruction - surexcitation* comme caractéristique de la matière, et l'*instant* comme mesure de cette matière, comme repérage d'un état du corps (enfant, adulte, vieillard).

Dans ma vision, le corps vit dans des instants parce qu'il est dans un changement continu qui fait qu'il se modifie constamment. Ces changements nous produisent une stratification identitaire ; c'est comme ça qu'on peut devenir une identité mobile – identité d'émigrante.

I

L'ART COMME RECHERCHE IDENTITAIRE

Tout ce que je sais est que je ne crois pas.

A L'INSTANT ET LE CORPS COMME IDENTITÉ. INTROSPECTION DE L'INSTANT

I. 1. L'art et l'artiste ne peuvent pas être autrement qu'en dehors des normes

I. 1.1. La nature de l'imagination. Ce qu'elle peut être.

Le produit artistique est issu de l'imagination. Il est une récréation du monde par l'imagination, à travers les informations accumulées par les expériences de l'artiste.

Quel serait le rôle de l'imagination ?

Le rôle de l'imagination, dans cette récréation du monde, est de changer l'ordre ; elle est implicitement un facteur qui transgresse les règles qui existent pour les choses réelles.

L'imagination est « le possible du réel »².

L'imagination pourrait recréer le monde, par soustraction ou par addition des éléments qui déterminent qu'un contexte réel devienne tout de suite une autre chose, qu'il devienne une chose imaginée.

Par conséquent, il y a deux questions auxquelles je veux répondre : 1) Est-ce que les produits issus de l'imagination sont de la création ? 2) S'ils sont de la création, lesquels parmi eux sont-ils de l'art ? En ce dernier cas, que peut-on apporter à un produit issu de l'imagination, pour qu'il devienne de l'art ?

La matière et l'imagination.

L'imagination agit sur la matière de sorte que cette dernière s'incarne dans un produit ; toutefois, tous les produits issus de l'imagination ne sont pas de l'art.

Alors, il existe une chose qui fait que l'art ne se résume pas seulement aux matériaux et à l'imagination. Cette chose est ce qu'on ajoute aux matériaux et à l'imagination, pour que l'œuvre soit née.

Mais quelle est cette chose, comment la nommer ? *Je préfère l'appeler « esprit »³.* L'esprit pourrait être, en effet, cette âme de l'œuvre, cette chose qui la fait naître en tant qu'œuvre.

Si l'imagination le crée et la matière l'incarne, l'esprit est l'essence de l'art ; c'est ce qui le fait être appréhendé comme art.

Mais que pourrait être l'esprit ? C'est le message de l'artiste, c'est le contenu qui existe dans la pensée et qui est libéré à travers l'imagination.

² Cf. GUATTARI, Félix, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Ed. Galilée, 1989.

³ Au sens d'entendement.

On peut envisager l'art comme l'idée libérée de toutes sortes de normes, pour exister, pure et non-altérée.

L'art est la preuve que nous pourrions être libres à travers notre pensée libérée.

C'est la jouissance d'être.

En ce cas, comment peut-on saisir ce qu'est la liberté d'esprit ?

Notre être, notre pensée, et implicitement notre esprit, sont sortis d'un contexte de règles et de normes qui nous déterminent et qui nous forment comme êtres en fonction du milieu⁴ où nous convertissons continuellement ce que nous vivons.

Tout cet ensemble est à la base de notre identité, et il détermine nos choix et notre comportement.

L'art vient détourner ce quotidien, par le fait qu'il montre les conflits qui existent quotidiennement entre l'être humain comme désir d'être une nature libre, et les règles imposées de l'extérieur.

I. 1. 2. Opposer l'art à la norme

Pour parler du rôle et de la finalité des normes (règles) dans la société, il faut probablement parler de leurs effets sur l'homme.

Elles (les normes sociales) nous font vivre ensemble dans un climat de peur, qui augmente et forme l'état de soumission chez l'être humain.

La peur est un sentiment qui ne nous laisse pas penser librement, et qui modèle (et construit) notre identité.

Les normes transforment l'humain dans une nature dominée.

Le rôle de l'artiste est de soulever les qualités cachées dans la matière, qui se montre comme une identité modelée par la peur. L'homme modelé par la peur est une «nature dominée».

Une manière d'accomplir ce rôle est de manipuler de différentes façons cette «nature dominée», pour soulever ses valences profondément cachées.

J'essaie de valoriser les matériaux par un relèvement des valeurs inexplorées en eux.

Les matériaux demandent d'abord, de la part de l'artiste, une manière de les travailler qui fait que ces matériaux nous montrent librement ce qu'ils sont capables à créer. Comme, par exemple, la poudre pourrait créer la forme par le souffle, le miroir ou les matériaux qui se cassent parlent par leur cassage même ; toute la force de ces matériaux réside dans l'explosion des caractéristiques liées à leur structure, leur composition et leur texture.

Si notre pensée est telle que nous l'avons décrite avant, c'est-à-dire qu'elle est le produit d'un contexte social, sous quelle forme va se manifester notre création ?

⁴ Le territoire transformé en espace de vie.

L'artiste pourrait valoriser tous les attributs de la matière par une renonciation à toutes les techniques et les procédés, parce qu'elles tuent les qualités d'un matériel.

La création implique de laisser jouir librement la matière, ainsi que de «surprendre le moment de l'art».

Joseph Beuys a donné une autre dimension à son travail à travers l'incorporation des matériaux « non-classiques » dans ses œuvres ; il s'agit des matériaux « *nécessaires pour vivre, et qui ne sont pas associés normalement à l'art* ». Ce choix vient de sa préoccupation pour la réalité, et de la recherche qui l'accompagnait. Certains de ces matériaux avaient une connotation symbolique pour Beuys, du fait de leur association avec des moments de son passé, et de leur utilisation répétée ; d'autres matériaux qu'il utilisait étaient associés au pouvoir magique et thérapeutique.

L'œuvre de Beuys soutient l'idée d'une entente entre la nature et la culture, entre l'homme et la technologie, l'art et la vie.

Rose for Direct Democracy (1973) est une série d'objets qui exprime l'importance du fait de construire l'unité entre l'amour, la passion, et la science.

Beuys a utilisé aussi des objets trouvés ou des matériaux comestibles ; son objectif était d'éviter l'esthétisme et de conserver les ressources de la planète.

Un autre de ses matériaux préférés était la nourriture – l'huile, le beurre, la margarine, le chocolat, les saucisses - parce qu'elle exprimait mieux l'idée que l'art nourrit l'être humain. Ce sont tous des matériaux qui passent par des transformations chimiques, qui changent leur aspect, et qui dégagent de fortes odeurs. En plus, certains de ces matériaux, comme l'huile, le poisson et le pain, font partie du symbolique dans beaucoup de religions.

Le feutre et la graisse, deux de ses matériaux préférés par le rôle qu'ils ont eu dans des événements de sa vie, sont des matériaux ayant chacun une symbolique bivalente.

Ainsi, dans l'œuvre *Infiltration-homogen for grand piano*, 1966, le piano emballé dans du feutre évoque l'état d'impuissance et d'incapacité de communiquer.

Or, en *Felt Suit*, 1970, le feutre évoque l'idée contraire, celle de protection et d'effusion spirituelle.

Beuys utilisa aussi comme matériau la graisse, une substance qui entretient l'existence de l'organisme, pour transmettre les idées de chaos et de transcendance spirituelle. Pour cela, il a servi du passage entre les deux états d'existence de la graisse, l'état liquide et l'état solide. Il utilise ce matériau pour parler de l'existence, de son énergie vibrante et chaotique (les installations *Fat Corners*, de 1960 et de 1962, la sculpture *Fat Chair*, 1964).

Le cuivre est pour Beuys le matériau qui canalise et transmet l'énergie de la vie ; il est un matériau mou, qui symbolise aussi le genre féminin et la planète Venus. Comme

matériau complémentaire du cuivre, Beuys utilise le fer : c'est un métal dur, associé symboliquement au genre masculin, à la guerre, et à la planète Mars.



Joseph Beuys parlant à Richard Hamilton au Musée Tate 1972

Dans son action de 1965, *How to Explain Paintings to a Dead Hare*, Beuys s'est oint la tête avec du miel et de l'or. Dans la symbolique alchimique l'or est un matériau associé à l'immortalité, à la régénération, à la quête de la perfection. Le miel est une substance associée à l'esprit dans la mythologie indo-européenne, et les abeilles étaient mises en connexion avec les dieux. Le matériau qu'il oppose au miel est la cire, matériau de construction des tombeaux des abeilles. Il utilise les abeilles comme matériau qui incarne l'harmonie politique, en reliant l'organisation de la société des abeilles à l'organisation des sociétés socialistes, du fait de la présence chez les abeilles du principe de coopération.

Beuys invente aussi un matériau, le *Braunkreuz* (« la croix marron », ou « le mélange marron », en allemand). Il s'agit d'une peinture pour la maison, qu'il mélange parfois avec du sang de lièvre. Il ne le considère pas comme étant une couleur, mais comme un matériau pour la sculpture ; c'est une métaphore pour la terre comme milieu. Le nom « braunkreuz » fait référence au christianisme, à l'occultisme, au nazisme, ou à la guerre ; ce matériau a été utilisé pour incarner le sang asséché, les excréments, la rouille.

Dans son œuvre, Beuys souligne l'inséparabilité du matériel de sa symbolique. Pourtant, il insiste sur le fait d'avoir travaillé avec le matériau en soi et non pas avec les symboles associés au matériau respectif, et il insiste aussi sur le fait que l'objectif de son œuvre est éducatif.⁵



Miroir identité, 2014, action, miroir

Miroir identité

Je choisis le miroir, pour me définir comme artiste à travers le matériau. Le miroir est un objet – matière qui incarne l'idée de réflexion et qui existe dans le but d'obtenir la réflexion de nous-mêmes.

Mais est-ce que à travers le miroir nous arrivons à nous identifier par la réflexion ? Quel rapport existe entre la réflexion de soi et le soi même ? En d'autres mots, quel est le

⁵ Cf. Emily Rekow et Florence Peterson, le département d'éducation et de programmes communautaires du Centre d'art Walker, <http://www.centredartlelait.com/spip.php?article465>
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-5>
<http://www.walkerart.org/archive/C/9C43F9ACA34F1B386167.htm>

rapport entre la perception directe et la perception indirecte ? Qu'est-ce qu'on voit à travers une image ? Est-ce qu'une image pourrait nous représenter ? Qu'est-ce qu'on peut percevoir d'un être humain, à travers une image de lui ?

Mon processus de recherche identitaire m'a fait conclure que nous ne pouvons pas avoir une image de quelqu'un à travers une image de lui, et que cette dernière ne le représente pas. Elle est seulement une décontextualisation de son identité.

Ce que je cherche dans ce parcours de connaissance de moi est la « *forme non-altérée* ». La forme non-altérée représente la partie de l'identité qui a souffert peu ou pas du tout des altérations.

Pour arriver à l'harmonie identitaire il faut connaître les identités qui nous composent, à travers un retour vers les expériences vécues, qui ont créé cette identité. Il faut les comprendre.

Le geste de casser le petit miroir est un symbole du fait de *nier pour comprendre*.

Dans mon action – performance j'ai pris comme position la position d'artiste hérétique, dans un engagement violement de me retourner vers l'origine de moi ; la violence est due au fait de ne pas me souvenir qui j'ai été. Le fait de ne pas me souvenir des premiers ans de ma vie ou de m'en souvenir peu a toujours été une obsession pour moi. Ce que je sais maintenant est que j'ai été quelqu'un d'autre, et que j'ai été modifiée. Pour cela, je n'arrive pas à décoder qui j'étais.

Les images qu'on crée nous-mêmes de nous-mêmes ne sont que des réflexions de nous-mêmes, qui viennent des autres. Par exemple, « *l'enfant devant le miroir reconnaît tout d'abord l'autre, l'adulte à ses côtés, qui lui dit "Regarde c'est toi !", et ainsi l'enfant comprend "C'est moi" »*⁶.

La superposition des regards portés sur nous-mêmes constitue notre identité.

Mais, en ce cas, qui suis-je ?⁷

Est-ce que je pourrais me retrouver par une réunification de tous les regards qu'ont été portés sur moi-même ?

Par la grille de lecture de la symbolique du geste, casser le miroir identitaire incarne l'idée de me recomposer par un jugement de tous les regards qui m'ont formé.

⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Stade_du_miroir

⁷ Lacan : « *L'image de mon corps passe par celle imaginée dans le regard de l'autre ; ce qui fait du regard un concept capital pour tout ce qui touche à ce que j'ai de plus cher en moi et donc de plus narcissique.* »

Prendre une position, c'est la première étape d'une acceptation de toutes les facettes sur lesquelles nous sommes perçus par le monde. Une réunification de l'identité signifie l'acceptation de toutes les facettes sous lesquelles on est perçus par le monde⁸.

Les perceptions que les gens ont sur nous sont cette « image du miroir » ; le dialogue avec cette image fait que nous nous comprenions à nous-mêmes.

Mes hypothèses :

i) il existe une forme pure, que nous ne réussissons pas à saisir, et qui est liée à l'identité primaire.

ii) il existe les perceptions sur nous, qui représentent la déformation de cette forme pure.

iii) pour trouver la forme pure, il faut que nous réunissions toutes ces perceptions, ce que nous fait avoir une harmonie de notre identité⁹.

Dans l'étape où je me trouve à ce moment, le miroir pourrait être un matériau qui me représente comme artiste, à cause de ses propriétés de réflexion et de division (il se casse et chaque bout garde la propriété de l'entier).

Dans son vidéo – performance de 1972, *Left Side, Right Side*, l'artiste féministe Joan Jonas montre différentes parties de son visage, dans un miroir. Pour elle, le miroir est un outil d'exploitation de soi, et de décloisonnement d'identité.

Les thèmes centraux de son œuvre sont la représentation, l'expérience et la fragmentation de soi, à travers un espace réel ou illusoire.

⁸ Œdipe trouve son complétude en accomplissant son destin et en se connaissant à soi-même.

Par le retour au mythe d'Œdipe, je réactualise l'hypothèse de réunification identitaire par une réunification des regards et des perceptions sur cette identité. Œdipe assume son destin (car aucun mortel ou dieu ne peut échapper au Destin) en assumant toutes ces perceptions qu'ont été faites sur lui.

⁹ Cf. ERIKSON, Erik, *Enfance et société*, Neuchâtel, Actualités psychologiques et pédagogiques, 1994.

Joan Jonas, *Left Side / Right Side*, 1972

I. 1. 3. Pourquoi l'artiste crée? La nature des motivations qui poussent l'artiste à créer.

L'artiste est, avant tout, quelqu'un de très conscient, qui fait preuve constamment d'un haut degré d'intuition et de la clairvoyance. Il peut voir au-delà d'un cadre situationnel. Grâce, ou à cause de ses qualités « surnaturelles » l'artiste est un libérateur, un créateur d'alternatives à la réalité qui l'entoure.

D'où, la naissance de cette aura autour de l'artiste, comme étant quelqu'un de fou, de bizarre, d'incompréhensible, d'incommoder parce qu'il possède en lui-même une sorte d'énergie qui peut bruler toutes les barrières.

Il peut détruire et reconstruire à la fois.

Souvent l'artiste est mal reçu et beaucoup de fois l'artiste est rejeté ; parce que sa production effraie et enchante sur outre mesure.

C'est ainsi parce que l'art n'est pas du domaine du normal, il est comme une merveille, ou comme une comète.

L'artiste ne peut pas se séparer de sa vie ou, autrement dit son œuvre et sa vie ne font qu'un ; l'artiste est celui qui éprouve une implication totale de son être dans sa création.

Pour se libérer, l'artiste est dans un processus continu d'imagination. Son imagination a comme mécanismes la destruction du réel et la construction d'un réel artistique.

L'imagination est le régulateur, le transformateur d'énergie qui crée l'œuvre.

Comme tous les créateurs, l'artiste a besoin de matière et d'esprit, les deux étant soumis à des non-systèmes gouvernés par un manque de contrôle.

L'artiste ne croit pas en Dieu, en organisation – système, en lois ou en interdictions.

Il est plus attiré par des imperfections, par le hasard, par les déséquilibres, par l'ordre qui échappe à la reconnaissance.

Il croît plutôt dans l'interdit, dans ce qu'il ne faut pas faire.

Il fait constamment preuve d'une hérésie par rapport à l'ordre et à la stabilité.

Et cette attitude est due au fait qu'il n'a pas peur, qu'il est prêt à tout faire, ce à quoi les autres ne pensent pas.

Son énergie floue le fait traverser tout en glissant au-dessus. Beaucoup d'artistes font preuve de cette habilité en utilisant l'humour et l'ironie.

Il peut transformer à chaque instant un moment négatif en un moment positif, ayant une grande capacité de se renouveler.

L'artiste est quelqu'un qui aime les gens et son approche a un haut degré d'affectivité.

Pour ces raisons, sa création a comme source et comme adresse l'être humain ; l'art est quelque chose fait par des hommes pour les hommes.

Son but est humaniste, il veut sauver l'être humain par la sublimation du réel. La sublimation du réel pourrait se traduire par apprendre et s'exprimer. C'est le processus de redéfinition à travers le discours poétique.

Comment est-ce qu'il le réalise ? Par un mouvement permanent des idéologies et des pensées, survenu d'une effervescence de son imagination, et qui produit continuellement des changements perceptibles ou imperceptibles.

Il est un facteur de changement dans le système social. Ce changement produit la continuité des autres éléments en les faisant traverser plusieurs étapes.

Ce changement s'inscrit donc dans une « *poétique de la relation* », créé par l'artiste positionné en tant que « *poète militant* »¹⁰.

En effet, l'artiste est quelqu'un qui peut mieux envisager les problèmes, les percevoir avec plus d'attention, et d'avoir des solutions plus saines.

I. 2. La création

I. 2. 1. Le délire comme acte de création.

Comment peut-on analyser ce qui est produit par l'acte de la création ?

Je crois que la création tient du domaine de la recherche de soi-même, et cette dernière implique un questionnement du soi. Ce questionnement est accompagné et enchaîné par une re-narration du soi et du monde, ce qui relève du domaine du *délire*. La création croise donc *le délire* ; en outre, elle se trouve totalement dans *le délire*. Il devient par cela la source de la création.

La création relève d'un manque de contrôle, et la notion même de « création » questionne la domination du contrôle sur l'être humain.

J'ai cherché des auteurs qui rejoignent mon idée que le délire est de la création, et j'ai trouvé Gilles Deleuze, qui figure en *Critique et clinique* le rôle du délire dans la création littéraire.

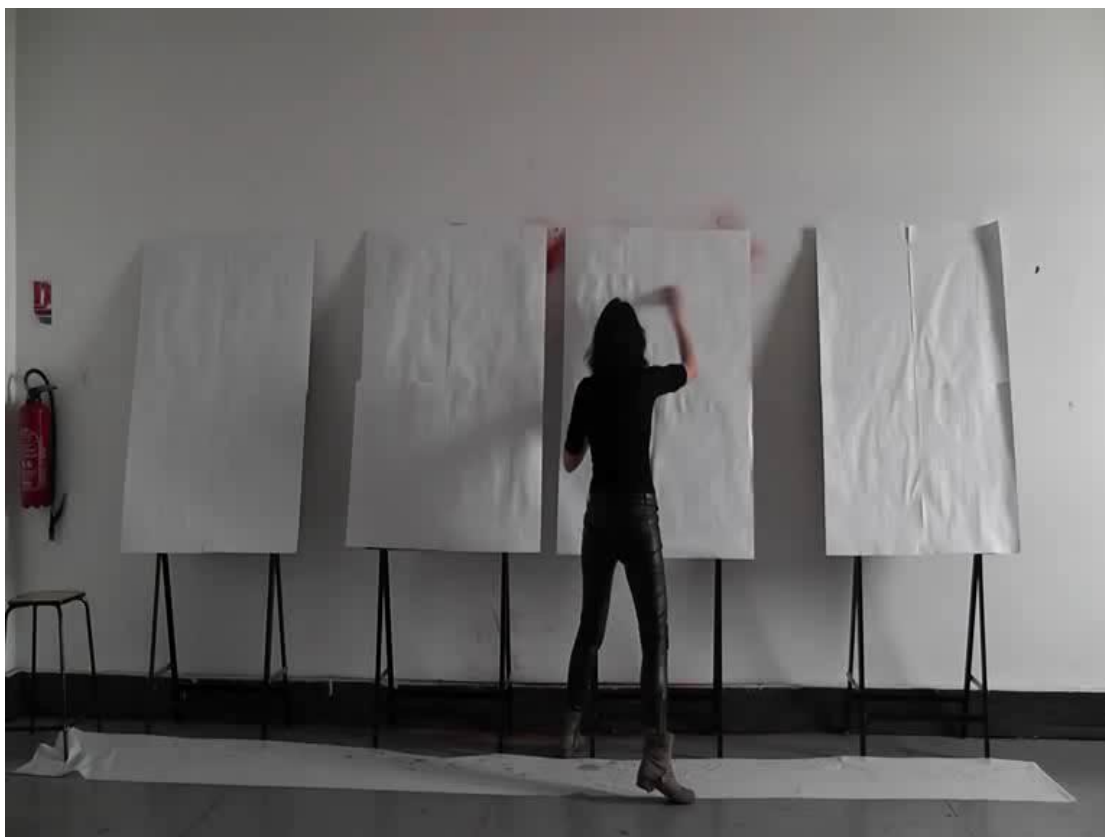
¹⁰ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

Le délire est envisagé comme mécanisme collectif, conséquence d'un manque et source de création en littérature et en arts. Du fait que ce type de délire est un mécanisme qui implique la société entière, *l'individu délirant* qui crée et sa création ne sont pas séparés des dimensions historique et politique de la première.¹¹ Selon Deleuze, la création littéraire est autant une critique de la société, que guérison de l'écrivain et du public. La littérature est délire créateur qui n'est pas en paix avec l'imaginaire de la société dominante, et par cela il fait sa critique.

Le délire est alimenté par le désir, et croise la société. Conformément à son *Abécédaire*, « *désirer c'est construire un agencement, un ensemble, qui est du domaine du collectif. On désire une chose dans un ensemble relationnel, et pas toute seule. L'inconscient n'est pas un théâtre, c'est une usine de production.* »
« *Un agencement comporte des états de choses, des énonciations (des styles d'énonciation), des territoires, et des mouvements de déterritorialisation. C'est par là que le désir coule* » (DELEUZE, Gilles, *Désir, Abécédaire*).

En raison de son engagement politique, Deleuze insiste sur l'aspect créateur de la philosophie, plus important pour lui que sa désignation comme discipline qui réfléchit sur l'homme : « *La philosophie n'est ni contemplation, ni réflexion, ni communication. Elle est l'activité qui crée des concepts* » (DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*).

¹¹ http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Gilles_Deleuze/115996



4x4x4, 2012, Action painting, pigment sur papier, ensemble de 4 panneaux, 100x130cm, 4 fois

Pour illustrer mes réflexions sur le délire comme création, je choisis comme œuvre représentative l'action painting nommée *4x4x4*.

Le titre est en relation avec le nombre de panneaux (4), le nombre des pigments utilisés (4), et le nombre de gestes que j'ai fait pour réaliser cet œuvre.

L'action tient approximativement dix minutes, et est réalisée dans le Centre Saint-Charles, comme la majorité de mes productions.

Comme, pour moi, l'acte de peindre n'a comme but que lui-même, le produit de l'œuvre (les quatre peintures) n'aura que la valeur d'un produit secondaire. Le produit dérivé ne sera que l'image d'une confrontation directe de moi-même avec l'espace et la matière.



Shimamoto Shozo, *Hurling Colours Performance/Throwing bottles of paint against the canvas*, The 2nd Gutai Art Exhibition, Ohara Hall, Tokyo, 1956

Le support peint ne soulève pas un problème esthétique, mais plutôt une présentation d'un acte physique et psychique. L'action comme œuvre ne représente qu'une libération d'énergie intérieure, qu'elle ne pourrait pas connaître ou percevoir avant que celle-là ne se produise.

La seule chose qu'on sait est qu'elle se déclenche, « *preuve de sa vitalité, soutenue contre le néant, preuve qu'il existe d'une certaine manière* » (ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action*). C'est l'incarnation de la matière par la forme, dans un processus de création.

La matière picturale a une personnalité propre, et pour moi il fallait qu'elle ait les énergies d'une antimatière. Comme elle doit réincarner, elle doit être mobile, tout comme l'improvisation gestuelle qu'elle matérialise.

Pour ça, je préfère utiliser les pigments, parce qu'ils incarnent bien l'idée de fugacité.

I. 2. 2. La matière de la création

Dans mes actions, je fais partie intégrante de l'œuvre, et le moment de l'œuvre est le moment de ma vie.

Je vis dans l'espace pictural. Je veux dire par cela que je vois, j'entends, je parle, je sens dans l'espace pictural.

L'action est une libération de l'être. La création fait ressortir l'essence du moi, elle la libère. Mon être n'est plus sujet à des descriptions changeantes et impermanentes, je ne m'égare plus dans une réalité qui n'est pas la mienne. Les représentations faussées qui m'ont tenu emprisonnée se cassent.

« *L'art [...] libère la vie que l'homme a emprisonné. Créer c'est une forme de résistance.* » (DELEUZE, Gilles, *Abécédaire*)

Les arts plastiques et la littérature sont des arts créateurs des percepts¹². Le plasticien crée des percepts, qui survivent à celui qui les éprouve. Mais les artistes peuvent aussi créer des concepts (qui font que les gens voient des choses), ou des affects¹³, comme en musique. « *Tous les trois (percepts, concepts, et affects) sont liés, sont en résonance, circulent les uns dans les autres, s'interpénètrent.* » (cf. DELEUZE, Gilles, *Abécédaire*)

Comme, pour moi, l'art est inséparable de mon vécu, pour Deleuze l'acte d'écrire ne peut pas être séparé de l'acte de voir et d'entendre. (cf. DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*) La littérature c'est ça, elle est cette totalité.

Dans l'histoire de la philosophie, on retrouve aussi cette idée. Voici l'exemple chez Cousin : « *dans ce développement [de l'intelligence] survient le langage qui réfléchit l'entendement, et le met, pour ainsi dire, en dehors de lui-même* » (COUSIN, Victor, *Histoire de la philosophie au XVIII^e siècle*). Mais c'est le motto même de *Critique et clinique* qui l'exprime dans une forme littéraire : « *Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère* » (PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, œuvre de critique littéraire).

¹² Un percept est un complexe de sensations, auditives et/ou visuelles et/ou olfactives. (DELEUZE, Gilles, *Abécédaire*)

¹³ La notion d'affect, comprend chez Deleuze, « *des devenirs qui dépassent ceux qui passent par eux* ». (DELEUZE, Gilles, *Abécédaire*)

Pour Proust, auteur avec lequel Deleuze a communiqué en idées, la création littéraire est « *le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir* » (*Contre Sainte-Beuve*).

Comme la peinture, la littérature est une œuvre en train de se faire. La création en arts à affaire avec l'éphémère, mais elle le traverse.

Deleuze reprend la formule de Proust de la façon suivante : « *Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu* »¹⁴. La littérature et l'acte d'écrire ne consistent point pour lui (tout comme pour Proust) en décrire et rendre le réel (qui est la position de C.A. Sainte-Beuve), car ils sont « devenir ». L'idée deleuzienne de devenir ne se réfère pas à l'imitation, au mimésis, devenir est une « *zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule* ». C'est une zone de l'imprévu, et non de l'imprécis (Deleuze, *op. cit.*, p. 11), c'est « *entre* » ou « *parmi* ».

L'idée de l'imprévu exprime l'idée du hasard. La notion de « devenir » fait référence à chacune des possibilités liées au hasard. C'est une idée qui nous fait voir ce qui se passe dans le moment de la création.

En littérature, pour exprimer ce devenir qui appartient à l'imprévu, la langue suit les contours des choses, des devenirs, parmi les choses. Elle ne suit pas une ligne droite, mais fait des détours selon les devenirs et crée une nouvelle syntaxe, qui représente le style de l'écrivain. Pour Deleuze, ce que la langue fait est « *fuir sur une ligne de sorcière* ».

Dans mes actions, la totalité qui me constitue crée en exprimant ce devenir qui appartient à l'imprévu, au hasard. Mon corps, en train de créer l'œuvre, laisse des sensations qui permettent de capter ce qu'est le devenir comme partie du hasard.

La lecture de *Critique et clinique* m'a fait me questionner en premier lieu sur la nature de la signature du créateur, qui est nommée en littérature « style ». En deuxième lieu, cette lecture m'a fait me questionner sur la fonction de l'art en général, partant de la fonction de la littérature.

Créer en art, se situe entre rendre la réalité et faire preuve d'excès d'imagination.

Pour Deleuze, l'écrivain qui se penche sur un de ces deux extrêmes ne fait que réaffirmer une chose déjà existante, rentrer dans « *une structure œdipienne* » (*op. cit.*, p.

¹⁴ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11.

12) selon lui. Ainsi, ce type d'écrivain n'invente rien de nouveau en vrai, il ne fait que *projeter* ou *introjeter* quelque chose de connu. Pour qu'un écrit soit une œuvre littéraire il faut, selon Deleuze, que le personnage littéraire, bien qu'ayant des traits le personnalisant, soit impersonnel. Ceci veut dire que les traits individuels mêmes le mènent sur des chemins, des histoires, où il acquiert les particularités de l'impersonnel, « *de l'indéfini* », tout en restant individuel et singulier. C'est le devenir-X selon Deleuze, ou X est le type humain qu'on reconnaît dans le personnage.

En ce qui concerne l'apparition du style (et on a à l'esprit que le style littéraire entre dans la classe des inventions), une des variables impliquées est la fabulation et Deleuze, qui reprend Bergson, y analyse le type de fabulation dont il s'agit. C'est une fabulation qui influe sur la transportation d'un personnage individualisé dans le domaine de l'impersonnel, et non dans le sens de la réaffirmation de quelque chose de déjà connu (par lui-même et par l'auditoire). Cette logique implique une sorte de lucidité dans la vision impliquée par la fabulation : « *On n'écrit pas avec ses névroses* », dit Deleuze (*op. cit.*, p. 13), car la *psychose* est « un état dans lequel le processus d'invention impliqué dans l'écriture est arrêté ». L'exemple avec Deleuze illustre ce propos est celui de *L'Antéchrist* de Nietzsche.

Mes actions sont des expériences de mon corps, qui sont transposées par l'intermédiaire d'une sublimation artistique dans des productions artistiques.

Dans une logique simple, avec ces trois prémisses :

- i) l'artiste et sa vie sont inséparables.
- ii) les pensées (son intérieur) sont dictées par des expériences réelles
- iii) les pensées créent les productions artistiques,

on obtient que :

- iv) l'artiste, par l'intermédiaire des expériences de son propre corps, crée l'œuvre.

Le caractère éphémère de ma démarche questionne la notion de temps, qui à son tour questionne la notion d'espace d'œuvre. Il questionne aussi la manière dont l'artiste fait que les notions d'espace et de temps de l'artiste fassent aussi partie de son œuvre.

Ces deux notions se réunissent dans le présent par le geste pictural.

On parle de temps et d'espace très concrètement, et le temps et l'espace de l'œuvre sont mon présent.

Ainsi, mon œuvre renvoie toujours à mon expérience et mon expérience crée l'œuvre.

Dans ma création, la sublimation artistique tient de l'ordre de la fabulation ; la lucidité est présente par le fait que le temps et l'espace de l'œuvre tiennent de la réalité vécue par moi-même, dans l'instant de la création.

I. 2. 3. Identité migratoire pour construire du sens.

L'espace modifie l'identité de l'individu. Partant de ce constat personnel, je parle de l'identité. Mes propres réflexions sur les antinomies migrant-sédentaire, marginal-central, dominant-dominé croisent l'idée deleuzienne de nomadisme¹⁵.

En prenant l'exemple de l'émigrant, (moi-même étant émigrante), l'espace de l'immigration représente pour lui son seul espace; c'est l'espace où il bouge, le même espace qui lui offre les moyens de subsistance ; cet espace lui change toujours sa manière d'être.

C'est le même processus rencontré par un artiste dans son processus de création.

Son œuvre, ses expressions, sont dictés aussi par l'espace ; on crée en fonction des dimensions d'un espace, de ses contraintes ou de sa générosité.

L'espace de l'émigration est un milieu humain, un milieu fait par des interactions. Il demande un échange avec les autres et une adaptation continuelle de ma part. L'adaptation se fait à travers la communication et l'appréhension de la manière dont les hommes *construisent le sens dans chaque nouveau milieu*. Ce temps où se fait l'adaptation connaît des expériences déplaisantes, que je perçois comme des souffrances, et des expériences qui me produisent du plaisir, que je perçois comme étant des expériences « belles », généreuses.

Ce sont les sensations que je ressens.

Au moment de l'œuvre, je crée à partir de mes sensations, le plus souvent le plaisir et la souffrance (douleur, inquiétude, etc.). Je m'interroge sur la façon dont nous donnons du sens à nos interactions, et sur les différences qui existent entre les sens qui sont donnés à ces interactions dans chaque milieu humain où j'ai vécu. J'essaie de comprendre, et après j'entre dans le moment de l'œuvre, moment de la création ; après le moment de l'œuvre, je ressaie aussi de comprendre (ré-exprimer).

Le monde est constitué par le sens que nous lui donnons.

Entre hommes, nous interagissons pour changer et obtenir du sens, *mais l'interaction se fait en changeant du sens déjà acquis*. Nous voulons obtenir du sens sur ce qui est important dans la vie : quelles sont les parties que chacun de nous considérons comme étant les plus importantes , la manière dont nous nous organisons pour obtenir des expériences plus plaisantes, sur ce qui est vraiment important de transmettre pour l'avenir, etc.

Nous interagissons en changeant du sens ; l'interaction se fait par l'intermédiaire des expériences que chacun d'entre nous a connu. Nous interagissons parce que nous savons qu'il existe un sens unique pour la vie, et nous voulons le connaître et l'exprimer.

C'est pour cela que nous construisons, que nous créons, parce que nous voulons arriver à la connaissance du vrai sens, nous voulons exprimer la totalité de l'être.

L'exprimer, c'est arriver à ce que l'homme pense comme étant la vérité ultime.

Nous pensons que quelque chose est beau si l'expérience qui nous transmet cette sensation est en accord avec nos constructions du sens du monde ; qu'elle est

¹⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

déplaisante, laide, si l'expérience vécue provoque du choc avec d'autres expériences qui nous ont fait construire du sens.

I. 2. 4. La construction du sens. La posture.

L'art et la création, c'est construire du sens.

La construction du sens se décline en deux : c'est d'abord un processus *interactionnel* (interhumain, ou humain – construction humaine, cette dernière pouvant être matérielle ou immatérielle), et ensuite un processus *réflexif* (intra-humain). Ce sont des processus qui s'enchaînent et se répètent, parce que nous n'avons pas encore trouvé le sens ultime de l'être, la dernière vérité, celle qui mérite que nous la transmettions aux générations futures.

Ce qui nous a été transmis nous fait souvent du mal et nous sentons le faux, qu'il est une représentation (description) faussée ; toutefois, il est difficile de chercher, et la difficulté vient de ce qu'on ne trouve pas la bonne attitude (posture, disposition) à le faire, d'autant plus qu'on ne trouve pas l'« organe »¹⁶ pour le faire.

Il faut pour cela à la fois une ouverture, et une attitude et à la fois, *il faut se redéfinir à soi-même, pour obtenir la posture d'être en état de chercher et créer.*

J'ai parlé de l'attitude demandée par l'état de création. Elle ne peut pas être détachée du sens sémantique des mots « posture », « disposition », « volonté », « volition ».

Je crée parce que je sens le besoin de chercher, et donner une forme à ce que je viens de trouver à un certain moment. Je fais de l'art parce que je cherche le sens à toutes mes expériences, je cherche le sens de la vie, de ce qu'est être homme.

Je choisis, pour illustrer ce concept de « posture », l'œuvre nommée *Posture*.

¹⁶ Ici, le sens du mot « organe » ne relève pas de la biologie, mais il est lié à la sphère sémantique de la compréhension.



Posture, 2012, action

Posture

C'est une vidéo performance où j'exploite le concept de « posture », pour décrire l'état de création. La vidéo est muette. Dans la performance, je monte plusieurs fois les marches de la même échelle, avec une toile nue dans la main.

J'ai réalisé cette œuvre parce que je me suis interrogée sur le rapport entre la vie et l'art.

Mon œuvre est une position de posture parce que je me mets dans la position de chercher en déposant un effort continu ; je suis à l'extérieur et je marche parce que je

n'ai pas de *chez moi* ; le mouvement est mon chez moi, l'extérieur, le mouvement et la recherche constituent mon espace intérieur, ce sont ma vie ; l'action répétée que je fais en montant sur les marches d'une seule et même échelle parle de la même recherche. L'action parle du fait que la même recherche a des moments différents ; je suis transformée à chaque montée, car chaque montée est différente, donc je suis transformée à chaque moment. La toile nue, qui est présente dans l'action, symbolise ma recherche comme artiste.

A travers l'image de cette montée de Sisyphe, je montre que ma posture est un processus continu de me retrouver à moi-même, en harmonisant toutes mes identités, par l'intermédiaire de l'art (voir les changements continus de ma pratique artistique).

L'art m'aide à donner du sens à cette recherche.

La vision de l'art en tant que posture de vie transformée dans une posture politique se retrouve chez Mona Hatoum, Stuart Brisley et Yann Toma (voir en Annexes, où je développe la notion de posture).



Mona Hatoum, 1985, *Still*

La posture ne peut pas être séparée du mouvement de la vie, elle le dirige. Notre vie est ce mouvement, qui est la somme des sens des instants vécus ; c'est notre identité même.

Les performances de Mona Hatoum questionnent les structures du pouvoir dans la société ; les installations et les objets sont faits avec l'objectif de rendre évidente l'interaction physique entre l'artiste et le spectateur, où l'artiste est symbolisé par son espace, qui est l'objet-même. Ainsi, dans la performance *Performance Still* 1985 elle marche pieds-nus sur la rue, en trainant des bottes qui sont attachées de ses chevilles. Il s'agit de bottes portées d'habitude par les policiers et les skinheads, qui sont des catégories qui font usage de la violence physique.



Stuart Brisley, 1975, performance *Moments de décision/indécision*, Varsovie, 1975

Dans la performance *Moments of Decision / Indecision*, Warsaw 1975, Stuart Brisley abolit la distinction entre les postures d'artiste et de spectateur, tout aussi comme la distinction entre l'espace et l'artiste. Il se bouge sur le plan d'un mur entre deux sources de peinture blanche et noire, jusqu'au moment où il couvre entièrement le mur (qui incarne l'espace) et son corps de peinture. Il rentre par cela dans le champ de vision du regardeur, son corps se bouge en suivant les mouvements oculaires du spectateur. Comme dans la majorité de ses œuvres, dans cette performance il adopte une posture politique en accord avec l'époque : il veut rendre conscient le public de la séparation dangereuse entre l'Est et l'Ouest.

Dans chaque homme avec lequel j'interagis je peux me voir à moi-même, si la Nature, ou le Hasard, ce nom que nous donnons au processus de la vie, m'aurait mis à sa place ; je ne sens pas ces gens comme étant des étrangers, je les sens comme étant d'autres moi. Aurais-je pu être quelqu'un qui ne cherche pas, et qui se contente de suivre le sens que d'autres personnes lui transmettent sur la vie ? Je pense qu'en certaines conditions, que le hasard ne m'a pas fait subir, oui, j'aurais pu être comme cela.

J'aurais pu être quelqu'un qui ne s'interroge pas, ou s'interroge peu sur le fait que les héritages transmis par la famille et la société méritent d'être préservés, ou s'il faut en chercher d'autres, et créer.

J'aurais pu être l'enfant rêvé d'une famille moyenne, qui fait son travail de cadre, ou n'importe quel autre travail où il faut accomplir des tâches tracées et pensées par d'autres personnes, et de ne pas chercher un sens aux expériences vécues ; et me marier et avoir des enfants, et continuer toutes ces structures du pouvoir, où la pensée individuelle et la création se retirent en face de la pensée de la communauté. Aller en boîte après une semaine de travail, défouler ce que j'ai vécu pendant la semaine, sans l'avoir réfléchi ; et après, enchaîner avec la semaine suivante ; passer trois heures par jour à devant la télé ; faire des vacances all-inclusive en famille, faire les soldes ; divorcer, me remarier ; arriver à la retraite et essayer de libérer toutes les frustrations dans des paradis touristiques pour les retraités, endroits bon marché ; mourir.

J'aurais pu être quelqu'un qui ne remet rien en cause. Mais le hasard – l'histoire, les expériences, les décisions prises – a fait que *je sens que la vie a un autre sens que celui que les autres me transmettent, et que je cherche à le trouver.*

Mais je résonne avec tous les gens que je rencontre, parce que je me reconnais en chacun d'entre eux.

La souffrance qui résulte des expériences est due à ce que chacun d'entre nous fixe des identités, des sortes de fiches-tableaux-images aux autres hommes ; chacun doit porter un masque et jouer un rôle ; et que ce jeu des identités (homme – femme, identité locale, etc.) ne vient que d'une mécompréhension du hasard, et du sens qu'à la vie humaine ; d'un manque de volonté de chercher la vérité humaine derrière nos interactions.

Mon expérience d'émigration et ma pratique artistique m'ont fait comprendre que je peux être « moi » partout, dans chaque milieu humain, mais en renouvelant à chaque fois mon masque, ma personne, mon identité ; que l'identité n'est pas fixe, mais mobile.

A travers la pratique artistique je sens chercher et exprimer les sensations, en utilisant des percepts.

Les sens que nous donnons au monde, et donc à nous-mêmes, passe d'abord par les sensations. Les sensations non-altérées sont les sensations qui nous aident à percevoir la réalité du monde, le sens. Quand elles sont altérées par des enseignements faussés – comme l'enseignement selon lequel on doit sentir d'une certaine manière ce que nous sentons –, l'homme ne cherche plus, ou sa posture pour chercher est égarée.

Dans le processus de la recherche du sens, après les sensations vient le désir d'exprimer et communiquer ces sensations. Nous les communiquons à travers les images (les idées), et nous amplifions et propageons l'ensemble de ces deux formes de la connaissance par l'intermédiaire des affects.

Ma pratique artistique est constamment en changement à cause de toutes mes expériences et interactions. Je sens le besoin de rester non-altérée plus fort que toute autre pulsion, et le fait de créer m'aide à rester moi, non-altérée, à la suite de toutes les interactions où je fais échange de sens, de ce qu'est la vérité ; et où je résonne avec l'autre.

Je me questionne aussi sur ce que j'ai connu, qui m'a fait m'acharner à chercher ma vérité et la garder, mais au même temps essayer de voir la vérité de tant de gens. D'où cette empathie, et en même temps cet éloignement ? Quoi, ou qui de ce que j'ai vécu m'a fait suivre ce chemin de la connaissance ? Car il s'agit de la même chose qui m'a fait sentir le besoin de créer.

C'est dans les expériences et les personnes qui m'ont le plus impressionné que j'ai cherché à sentir le monde, que je dois trouver la réponse.

C'est à travers ma grand-mère, qui m'a éduqué à avoir confiance en ce que je sens, en mon jugement, et à agir sur le monde en répondant promptement à ce que je perçois. C'est dans l'état d'exaltation et de confiance dans les possibilités de l'homme que j'ai vécu après la Révolution roumaine, quand toutes les choses semblaient être possibles et faciles à faire et que le monde ouvrait son sens à la compréhension de chacun, et que le sens de la vie était l'amitié.

L'art fait guérir, car l'art nous aide à exprimer le sens que nous cherchons. C'est l'aspect thérapeutique de l'art, l'art comme thérapie¹⁷, et l'artiste comme chaman qui aide les hommes à retrouver du sens à leurs expériences.

I. 2. 5. Le délire et les mécanismes de la création.

J'ai choisi Deleuze pour entamer un dialogue sur la création parce que je sens que j'ai en commun avec lui le credo que ce que l'art fait c'est une manière de guérir l'être humain. Un des concepts qui m'a approché de Deleuze comme créateur est « le délire », qui ici rentre en contradiction avec sa définition en médecine.

17 Cf. DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique* : « La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventorier un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple » (p. 14). La littérature est « agencement collectif d'énonciation », quoiqu'elle soit l'œuvre d'« agents singuliers », les écrivains (p.15). La formule deleuzienne engage le fait que l'écriture produite à l'intérieur d'une structure oedipienne va engendrer un « peuple à venir » déjà vaincu par le passé de l'écrivain. Deleuze parle des écrivains américains comme exemple d'espace mental qui fait sortir d'écrivains dont la littérature accouche un peuple universel. Pour lui, ce sont des écrivains, comme Thomas Wolfe et Walt Whitman, qui ont le « pouvoir exceptionnel » d'inventer à partir de leurs expériences, de se connecter à l'imaginaire des gens pour rendre à l'écrit un peuple universel. Leur littérature est celle d'un « devenir-révolutionnaire ».

Ce paradoxe soulève la question de la normalité comme norme, et il explique que la norme n'est pas normale. Il rejoint ainsi mon idée, exprimée au début de ce mémoire, que « l'artiste et l'art ne peuvent pas être autrement qu'en dehors des normes », ce qui veut dire que la libération de l'être à travers la création se trouve dans un cadre situé au-delà des normes et des règles. C'est ici que se trouve le territoire de la recherche de soi-même.

Le concept deleuzien de « délire » pourrait être une « posture » en face de la norme comme diktat. C'est la négation de la domination de la « normalité » par le fait de transgresser et de nier. A travers mes expérimentations, j'essaie de nier la normalité et de trouver une autre normalité, celle de la création.

La position de Deleuze, que la création est délire¹⁸, semble être la vraie normalité, qui s'oppose à la normalité en tant que norme.

C'est un délire allumé dans l'individu, dans l'artiste, par le social, et il connaît deux pôles : le délire de domination et le délire de lutte¹⁹. Le premier est un délire de la maladie, qui invente des races supérieures et inférieures, et il est responsable des périodes sombres de l'humanité. Le deuxième type de délire est « *la mesure de santé* » de l'imaginaire, et il implique la résistance contre l'oppression. C'est un délire de lutte contre tout ce qui est opprimant dans la vie normale. C'est un délire qui offre « *une possibilité de vie* »²⁰, mais ce type de création pourrait être corrompu par l'autre pôle de la création, « *le délire domination* » (cf. DELEUZE, Gilles, *op. cit.*).

En arts, le délire de domination se traduit en ce que l'artiste est quelqu'un qui alimente les structures et propage les normes à travers la domination et le contrôle, quelqu'un qui propage des normes (la technique). Le délire de lutte désigne une approche de l'art qui implique l'état de jouissance - de l'esprit, de l'âme, de la conscience - ; l'art devient en ce cas terrain de libération, par l'acte créateur. C'est l'art qui passe par une recherche de soi-même.

Quoique la matière du travail soit différente, j'ai trouvé des similitudes entre ma pensée et celle de Deleuze, en ce qui concerne les mécanismes de la création.

Pour moi, l'art est de l'expérimentation. Je peux décrire le processus de ma création comme ayant trois étapes :

- i) le choix conscient des matériaux, qui évoque mon rapport au monde,
- ii) expérimenter leurs valences qui ne sont pas exploitées, ou qui sont niées (manipuler différemment les matériaux),
- iii) redéfinir et recréer par le fait de soulever les valences cachées de la matière ; les redécouvrir autrement. La matière révèle ses possibilités pour la création au cours des expérimentations.

¹⁸ Cf. DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, « la littérature est délire »

¹⁹ Cf. DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*.

²⁰ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, p.15 : « *but ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Ecrire pour ce peuple qui manque* ».

Selon Deleuze, la création²¹ opère sur trois plans en littérature:

- i) *décomposition de la langue maternelle*,
- ii) *destruction de la langue maternelle*,
- iii) *invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe*²².

²¹ En ce que concerne la partie matérielle de la création en littérature, qui est la langue (le matériau de l'écrivain), il décrit la façon dont la littérature agit sur la langue : elle la transforme dans une langue qui est « *un devenir autre de la langue* ». L'invention vient de l'imaginaire de l'écrivain, qui se déprend de l'imaginaire collectif, et elle agit en retour sur l'imaginaire collectif par l'intermédiaire de la langue majoritaire. Ainsi, cette langue « sociale », dominante, se voit transformée dans une langue « *minorée* » par le délire de l'imaginaire de l'écrivain, et elle agit sur l'imaginaire du public. Cf. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 16.

²² Cf. DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 16.

B LA SUREXCITATION COMME ENERGIE

I. 3. La surexcitation comme état de création artistique

I. 3. 1. Qu'est que l'énergie d'artiste?

Les énergies d'artiste consistent en ces échanges qui apparaissent entre l'artiste et le monde extérieur.

Elles se produisent en flux continus qui ont des intensités variables en fonction de la puissance des échanges. L'énergie d'artiste est « *une force spécifique jamais transformable* »²³ et se matérialise dans des productions artistiques ; elle est inépuisable. L'énergie d'artiste a comme point de départ la conscience de soi comme artiste, la lucidité d'être.

Les transformations de l'énergie artistique dans des « *produits dérivés* »²⁴ ont besoin « *des habitus* », qui peuvent être une sorte de langage, de signes, de codes, de symboles. Les artistes sont des « *navigateurs entre les signes* », des « *sémionautes* ». L'artiste est « *celui qui navigue à travers les signes et relie un signe à un autre [...] l'essentiel de ce qu'il produit est ce parcours-même* »²⁵.

On dit que pour avoir de l'art il faut voyager, accepter les changements, intégrer consciemment les expériences, imaginer un autre univers.

L'énergie d'artiste se traduit dans ce va-et-vient qui crée à son tour des formes qui sont dans une trajectoire de produire d'autres énergies au regardeur.

« *Le sens de l'œuvre d'art n'est pas dans l'œuvre elle-même mais aussi dans le va-et-vient entre les regardeurs et l'œuvre qui crée un parcours* ».²⁶

Libérer la pensée pour produire de l'« artistique »

La notion d'expérimentation fait lier la création à l'instant et au hasard.

Nous devons nous imaginer la pensée d'un artiste comme un baromètre extrêmement fin, qui indique la libération de la matière, le moment unique quand l'œuvre se matérialise. L'artiste connaît d'une manière précise ce moment quand l'œuvre prend forme.

La pensée d'artiste est liée à la notion de « vibrant », aux notions de « sensible », « réceptif », « pénétrable », « ouvert ».

²³ L'artiste Yann Toma dans la conférence *L'Archipel Ouest-Lumière, une expérience du partage des planètes*, Institut du Tout-Monde, 12 mai 2009.

²⁴ Cf. TOMA, Yann, *ibid.*

²⁵ BOURRIAUD, Nicolas, « Petit manifeste sémionaute », *Technikart*, n° 47, novembre 2000.

²⁶ BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2010.

On associe la pensée d'artiste à l'ouverture d'esprit capable de tout capter et de tout ressentir. Normalement, ce type de pensée est caractérisé par l'état de vulnérabilité. La vulnérabilité découle, en ce cas, de l'ouverture, elle est un risque de l'ouverture.

Énergie d'artiste et la surexcitation

Comment on arrive à créer de telle façon ? Qu'est ce qui pourrait nous charger (donner des forces) pour la création ? Quelle est cette chose qui pourrait nous donner de l'énergie ? Où trouve-t-on des ressources continuellement ?

Pour moi, l'énergie d'artiste pourrait être l'état de surexcitation. Cet état est né d'une interaction et d'une découverte continue apparue à travers les expérimentations. La surexcitation est une forme d'énergie d'artiste qui fait percevoir la création comme étant inépuisable.

La surexcitation est née à travers l'expérimentation, qui est l'énergie de la création. Dans le cadre de cette énergie de la création, la surexcitation détermine d'autres expérimentations (événements) qui se matérialisent dans des formes d'énergies d'artiste. *Je peux affirmer que l'énergie d'artiste pourrait être donnée par le parcours de l'énergie de la surexcitation, à travers l'expérimentation. C'est pareil au principe de fonctionnement du laser*²⁷.

I. 3. 2. La surexcitation comme recherche de soi.

Qu'est-ce que la « surexcitation » ?

La surexcitation est un état de garde, un état d'être prêt, de garder l'esprit ouvert et prêt à appréhender, à capter. *La surexcitation est un état d'éveil et de réveil.*

L'état de surexcitation pourrait être conservé à travers toute sorte d'exercices qui sollicitent divers champs de la corporalité, comme par exemple toutes sortes de privations. Ainsi, les pratiques de l'insomnie, du jeûne et de l'abstinence mettent d'abord à l'épreuve les fonctions physiologiques, et en deuxième lieu la volonté. La volonté et l'imagination sont deux champs corporels qui s'influencent l'un et l'autre : le fait d'avoir la volonté éprouvée est un stimulateur pour mon imagination, mais aussi l'imagination stimule ma volonté.

La surexcitation est une recherche de soi-même à travers une vision sur « les déséquilibres ».

²⁷ L'inversion de population, où le pompage de l'énergie dans le milieu actif du laser fait que ses composants se trouvent dans un état excité, ayant une énergie plus grande que dans l'état fondamental.



La cuisine, 2013, vidéo – performance

Dans les vidéo – performances *Le bain* et *La cuisine*, j'effectue les gestes que les femmes font d'habitude dans ces espaces de la maison. Ce sont des espaces qui ont été assignés traditionnellement aux femmes.

J'exécute des mouvements répétitifs. Mais gestes sont liés aux mouvements spécifiques, qui ont été appris à être faits dans certains espaces : le bain est l'espace de décharge suivie par le nettoyage ; par le frottement de la baignoire j'essaie de trouver tous les sens à cette activité quotidienne. La cuisine est l'espace quotidien dédié à la nourriture ; dans la vidéo *La cuisine* je porte des vêtements qui sont traditionnellement assignés aux femmes.



Le bain, 2013, vidéo-performance

Ce sont deux espaces complémentaires, et ils sont en liaison avec des moments spécifiques qui permettent la continuation de notre existence en tant que corps. A la cuisine, on associe des mouvements de hachement, de coupure, d'écrasement, d'évincement. Tous les mouvements effectués dans les deux espaces sont des mouvements appris et transmis.

Avec ces éléments « solides », palpables - le corps, l'espace, les objets physiques – j'effectue des mouvements répétitifs, les mêmes mouvements effectués par toutes les femmes.

Ma position est celle d'un *observateur de l'intérieur* du système, le même qui me fait effectuer ces tâches, et je veux trouver tous les sens possibles *pendant que j'effectue* ces tâches, *pendant le temps de vie* de ce système ; je veux *surprendre les sens à l'instant*.

Dans ces performances, mes gestes sont obsessionnels. Pour un observateur extérieur ils peuvent sembler absurdes, mais pour la position d'observateur de l'intérieur ils ne sont pas absurdes : je peux trouver par cette répétition plus de sens à ces objets physiques - bain, baignoire, éponge, corps nu, cuisine, tomate, couteau, vêtements sexualisants – que ceux qui m'ont été appris.

Mon but est de découvrir ces sens dans l'instant, de capter la naissance du sens, et les nouvelles représentations qui peuvent apparaître par cela dans ma pensée.

Je veux tracer le contour de ce que veut représenter le parcours des choses à travers le mouvement, le parcours d'une chose physique à une chose purement mentale, et comment cette chose mentale agit en retour sur le corps ; la façon dont le corps s'imprègne d'un de ces objets mentaux, différents des objets physiques.

L'artiste féministe Martha Rosler réalise la vidéo – performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) dans une cuisine ; avec les ustensiles qui sont utilisées dans la cuisine – territoire assigné à l'époque aux femmes – elle effectue les gestes qui sont demandés par ces objets mêmes, à cause de la manière de les utiliser. Il s'agit de gestes qui contribuent à former la femme en tant qu'outil social, à côté d'autres habitudes.

Ces objets physiques – tels la marmite et le casse-noix, sont des objets produits par les hommes (les hommes ont, dans toutes les sociétés traditionnelles, le rôle de producteurs d'outils, les femmes n'ayant que le rôle d'utilisateur) pour être utilisés par les femmes. Ce sont des pratiques dont la transmission se fait par les femmes, de la mère à la fille, mais ces objets leur ont été assignés par les hommes.

Ces objets produisent un sens dans la pensée des femmes. Ce sens est appris par les femmes à travers ces objets, par l'intermédiaire des gestes ; il s'agit du sens qui est assigné à l'existence d'une femme dans toutes les sociétés traditionnelles, celui d'être passif, lié à la maison par le territoire exclusivement intérieur de la cuisine, et la tâche de préparation de la nourriture.

Martha Rosler performe les gestes qui sont demandés par ces objets physiques, sans faire usage des aliments. Par cela, elle crée un dictionnaire du sens (des sens plutôt) que chacun de ces objets produisent dans la pensée de la femme. Elle radiographie la

pensée, le processus de signification des femmes dans la société américaine des années 1970.



Martha Rosler, 1975, *Semiotics of the Kitchen*, video-performance

La performance veut couvrir la gamme des interprétations des objets physiques qui servent à assigner l'état de soumission aux femmes.

Or, l'objet physique n'est pas la même chose que l'objet mental. Par exemple, la poêle mentale diffère de la poêle physique. Ce qui transforme un objet physique en un objet mental est le cheminement de son interprétation par la pensée, ce que produit son identification.

Ainsi, ce n'est pas l'ustensile physique qui maintient la femme dans l'état de soumission, mais l'interprétation de cet objet.

Ce n'est qu'à travers une réinterprétation de ces objets que la femme peut découvrir des sens qui ne l'asservissent plus.

A ce propos, l'artiste couvre dans cette performance toute la gamme des interprétations de ces objets physiques, des interprétations faites par une femme. Ces interprétations sont aussi les gestes qui produisent du sens, que les lettres des noms de ces objets

physiques ; les sons du nom de l'objet physique sont aussi des producteurs de sens. Ces sens sont les objets mentaux mêmes, et l'artiste vise à nous faire visualiser qu'à un objet physique peuvent correspondre plusieurs objets mentaux.

Cette recherche du sens nous présuppose à un déséquilibre, et implicitement à la vulnérabilité.

C'est ainsi que la purification corporelle (le jeûne par exemple) est entièrement liée à la purification de la pensée. C'est devenu une condition sine qua non pour que je me mette en condition de créer.

Comme la création apparaît à travers mes expérimentations, la création tient du saisissement (appréhension).

Comme la création tient de l'appréhension (la captation) et du hasard, je considère que le vrai travail de l'artiste est d'étudier et de perfectionner son appréhension, ce que lui permet d'identifier la création ou de l'apercevoir.

C'est comme si l'artiste devrait surprendre le hasard.

I. 3. 3. Le Hasard²⁸, l'Absurde, la Surprise

Pour appréhender ce qu'est le hasard, nous devons réfléchir au rôle qu'il peut jouer.

Je sens que le hasard est impliqué dans la création parce que dans une série de questionnements que je fais sur mon œuvre, le hasard a une place centrale : Pourquoi je le prends en compte ? Ou, mieux, pourquoi il a de l'importance dans le processus de création ? Comment il réagit ? Pourquoi ai-je l'impression que c'est de lui que tient la création ?

En effet, le hasard est une chose qu'on ne peut pas prévoir, qu'on ne peut pas contrôler, qui échappe à toute forme d'imagination et de pensée et à toutes formes de contrôle.

Sa beauté réside dans le fait qu'il réagit sans que nous nous en rendions compte, ou qu'il tienne compte de nous. Ce qui plaît au hasard est que lui, il crée la nouveauté par le fait qu'il outrepassa toute notre création d'avant.

Le hasard fait naître en nous l'étonnement, qui est donnée par la nouveauté ; l'étonnement joue un rôle important parce qu'il arrive à renouveler notre existence, par l'effet de surprise. L'existence du hasard montre de même que les hommes, ne peuvent pas tout contrôler ; pas tout gouverner a priori.

Il nous met en face-à-face avec notre impuissance et notre subsistance ; à regarder que notre réalité est étroite, et que notre puissance est assez petite.

²⁸ Euripide : « ... il faut tenir le hasard pour un dieu et les dieux pour moins puissants que le hasard » ; Bergson : « Le hasard est donc le mécanisme se comportant comme s'il avait une intention. » ; Héraclite : « De choses répandues au hasard, le plus bel ordre, l'ordre-du-monde. » ; Paul Éluard : « Il n'y a pas de hasard, il n'y a que des rendez-vous. », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hasard>.

I. 3. 3. 1. Je ne crois pas dans l'institutionnalisation de l'art, ou la nature de la différence entre Hasard et Dieu.

Hasard et Dieu sont deux formes qui nous « échappent ».

Pourquoi j'accepte mieux le concept de « hasard » que celui de « dieu » ? Premièrement, parce que Dieu est déjà institutionnalisé, et qu'il est devenu déjà une affaire pour le monde. J'associe déjà Dieu au conformisme, au fait de suivre les règles. En second lieu, le Hasard a une dimension plus *friendly* que Dieu, qui est une force démesurée dans le mental collectif. Dieu n'interagit que dans certains contextes, il a toujours un but bien prédéfini, il est déterministe, et jamais hasardeux ou douteux.

Dieu ne risque jamais, pendant que l'enjeu du hasard est le risque.

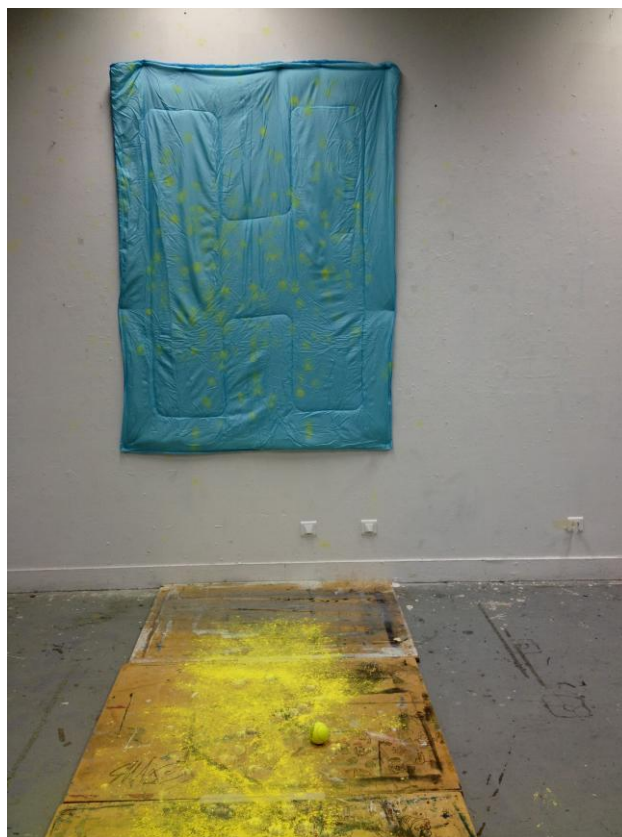
Le hasard ne tient pas à obtenir quelque chose de déjà défini en amont, déjà prédéfini, qui vise la réussite.

Le hasard expérimente, et le hasard est de même bon et mauvais, beau et laid, de droite ou de gauche, d'en bas ou d'en haut.

Le hasard est ludique, il joue, il relativise, pendant que dieu est l'absoluité, il impose. Contrairement au Hasard, tout ce que Dieu fait est réussi, est toujours bon pour l'homme et pour lui aussi.

Le hasard renverse les choses, pendant que Dieu veille « le bon sens des choses », le hasard est surprenant dans le sens qu'il est drôle, bizarre, déroutant.

J'aime mieux le hasard comme règle d'une force qui échappe à ma perception, pour le simple fait qu'il est plus proche de ma conception sur la création en art.



Casse-tête, 2013, Action painting, pigment sur sac de couchage

Casse-tête fait partie du cycle d'action paintings.

A travers mes actions je mets l'accent sur l'acte de peindre, et non pas sur le produit, à savoir « l'œuvre ». *Casse-tête* est une performance construite sur la notion d'échange.

Cet effort déposé pour couvrir un espace peut trouver une logique dans le questionnement du rôle d'interaction humain-humain, et du comment et avec quel but ceci se produit. Que reste-t-il après les interactions ?

Comme c'est un travail de sublimation, l'instinct et le réflexe sont très importants.



Roel Wouters, 2008, *Running with the beast*, action

Tous les deux sont en relation avec la rapidité et la vitesse de réaction.

Sans faire appel à la raison, ils sont capables d'imprimer sur le support ma vraie vie psychique.

La forme pure est ce qui échappe au contrôle de la conscience.

La peinture d'action ne se définit ni en fonction de ce qu'elle pense, ni en fonction du fait qu'elle pense. Elle s'identifie au fait qu'elle agit.²⁹

²⁹ ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action* : « Pour que l'activité puisse se qualifier comme création picturale, il faut un minimum de matière visible comme pour la concrétisation d'une création poétique il faut un minimum de mots. »

L'hasard et l'aléatoire, deux notions privilégiées dans ma pratique, sont présents ici à travers les pigments en poudre et la balle (la balle m'aide à monter le pigment jaune sur le support).

Le rythme, l'intensité du mouvement, du geste, sont importants dans l'enregistrement des taches.

La notion de maîtrise du jeu renvoie à la notion de jeu social. Le jeu est une création par et du hasard.

Le hasard est le domaine de l'imprévisibilité. C'est le domaine où les connaissances accumulées nous aident peu, ou pas du tout à prévoir la décision à suivre³⁰.

Les nerfs sont déconcertés, la peur ou l'excitation sont au maximum ; c'est le règne de l'adrénaline. En ce territoire, les signes qu'on perçoit nous semblent illisibles, et après quelque temps illogiques, ou respectant une logique bizarre.

Pourtant, ce sont les mêmes signes que nous savons comprendre dans le territoire de la règle, à laquelle nous sommes habitués. Dans le pays du Hasard, ils deviennent intelligibles. Que se passe-t-il ? Les rencontres avec les signes sont maintenant dans un ordre étrange. Détendons-nous, retrouvons notre humour et sachons jouir de ce nouvel ordre de signes ! Nettoyons notre perception, et laissons la sémiotique de ce pays se découvrir à notre pensée.

La codification des mots de cette langue est spontanée, elle relève de la condition de « liberté » de la matière.

A certains moments, l'existence (la matière) se « condense », et alors on a l'impression que la matière est prévisible ; c'est quand une rationalité assise et rassurée, contraint et décrit la matière ; il semble qu'à ces moments il reste peu de degrés de liberté à la matière.

Mais ce sont précisément ces peu de libertés restantes, où la matière se conduit librement, qui génèrent des nouveaux champs de liberté. Alors, la rationalité perd le contrôle de la matière. Le mouvement se libère, il rentre dans le domaine du spontané. Le moment, l'instant, devient plus précieux qu'une vision aboutie du temps ; l'instant devient la vie, et l'homme perçoit son importance.

Au pays du Hasard, les normes apprises n'existent plus ; l'Etre se dévoile à notre pensée.

La matière se réunit à la pensée.

Quel serait le premier des principes (états), le hasard ou l'être (la matière) ?

Pour ces penseurs dont la façon d'interpréter les signes est téléologique, l'origine se confond à la cause. Nous ne savons pas encore si cela pourrait donner une description du hasard.

Pierre-Simon Laplace pensait que le hasard est la conceptualisation que notre pensée fait de notre propre ignorance sur les causes des événements.

³⁰ MANARANCHE, Augustin, a.manaranche.free.fr/pdf/aleatoire_hasard.pdf, *Hasard et aléatoire. Dada et art génératif*, p.6 : « Par ce rapport à la vie, Dada place la spontanéité au cœur de sa démarche » Nous en avons assez des mouvements réfléchis...Ce que nous voulons maintenant c'est la spontanéité. » Créer devient alors un acte d'innovation spontané et vice versa ... »

Cournot dit que le hasard est « *la rencontre de deux séries causales indépendantes* ».

Ce principe mathématique de causalité se retrouve dans le manifeste dadaïste de Tristan Tzara³¹.

Deux structures ayant chacune au moins un degré de liberté différent l'un de l'autre font (re-) naître le hasard.

Et après la rencontre de ces structures ? La matière rentre dans un nouveau territoire, normé par une nouvelle rationalité ; et ce, jusqu'à une nouvelle rencontre.

La perception qu'on a sur le hasard est donc du type norme1 – hasard1 – norme2 – hasard 2 – etc. Mais est-ce que la norme1 est la même que la norme2, et est-ce que hasard1 a la même description que hasard2 ?

Non, il n'existe jamais des copies parfaites dans la matière. Surtout quand les structures de son organisation sont complexes, leurs formes sont différentes³².

Je façonne mon parcours telle que des suites : norme – hasard – norme – hasard – ...

Mon identité d'émigrante se reconstruit (prend des formes nouvelles) à chaque nouvelle expérience. Les rencontres entre les formes/normes antérieures et celles du présent vécu produisent du hasard. J'essaie de transmettre en manière plastique cet instant, mon vécu.^{33 34}

³¹ TZARA, Tristan, 1920, *Pour faire un poème Dadaïste* : « *Pour faire un poème dadaïste / Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, / encore qu'incomprise du vulgaire.* »

³² MANARANCHE, Augustin, a.manaranche.free.fr/pdf/aleatoire_hasard.pdf, *Hasard et aléatoire. Dada et art génératif*, p. 14 : « *L'art génératif consiste à utiliser des systèmes tels que les algorithmes, dans le but de générer des formes ou des mouvements, en se basant sur des règles définies par l'artiste et contenant des éléments aléatoires.*

En effet l'artiste va créer les dessous de l'œuvre par la programmation de règles, ce que Marie Bélisle conceptualise sous le terme de texte virtuel, qui délimitent le champ des possibles du générateur.

C'est dans le cadre de celles ci que les œuvres vont se générer de manière indépendante et relativement autonome. Donnant ainsi tout le caractère imprévu du rendu que l'artiste bien souvent ne peut visualiser dans son esprit.

Il faut noter également que l'art génératif existe en dehors du monde informatique. En effet bien loin de se limiter aux arts visuels. La danse, la musique ou encore l'écriture, peuvent aussi utiliser le concept d'art génératif. »

³³ MANARANCHE, Augustin, a.manaranche.free.fr/pdf/aleatoire_hasard.pdf, *Hasard et aléatoire. Dada et art génératif*, p. 8 : « *L'introduction du hasard dans l'œuvre ainsi que son recours systématique opéré par Dada, posera les fondements mêmes d'une généalogie du hasard dans l'art.*

Jusqu'à Dada certaines traditions antérieures à Platon et Aristote étaient demeurées inchangées. Citons par exemple le cas de l'art, jusque là assimilé à un développement concerté, une inspiration ou un acte d'expression mais sûrement pas au hasard qui en est son opposé radical.

De par son utilisation, les dadaïstes pour la première fois « se jetèrent tête baissée contre cette barrière millénaire ». Le hasard devient alors cet outil qui va permettre la réalisation de la critique radicale qu'envisage Dada. Permettant le rejet de la rationalité, qui par son application industrielle a doté l'humanité d'un pouvoir de destruction dont toute l'horreur s'est manifesté dans la guerre de 1914-1918. Le hasard est alors érigé en premier principe d'un anti-art, art de l'absurde et du non sens. « Plus d'inspiration, d'intention créatrice, d'esquisse préparatoire et de plan, le hasard devient la source même de la création. ». En recourant consciemment au hasard, en l'invitant dans l'acte créatif, l'artiste cherche une forme de détachement, de non maîtrise et de spontanéité vis à vis du résultat.

Bien avant que le mot « dada » ne soit prononcé à Zurich en 1916, « l'esprit dada », existait déjà à Paris et New York dans les activités de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray ou encore du poète Jacques Vaché. »

J'ai perçu le hasard en Roumanie ; quand je suis arrivée à Paris ; et à chaque rencontre différente.³⁵ Chacun de ces moments a changé ma façon de percevoir et ma pensée ; et chacun de ces moments a été créateur.³⁶ Je peux définir les moments quand je perçois le hasard comme des moments de réveil, et comme des moments de transformation. Pourtant, ce sont des moments où la conscience passe au second plan.

C'est un moment performatif pour moi, et je peux le décrire comme « addictif », parce que je ressens le besoin de revivre ces moments, une fois qu'ils sont passés.

I. 3. 4. L'expérimentation comme concept de la création en art.

L'expérimentation est l'essai et la tentative d'approfondir la connaissance du monde.

J'ai toujours trouvé que la création en art n'a pas affaire ni aux dictats, ni aux perfectionnismes, ni à l'absolu.

On ne pourrait pas dire que l'art est une compréhension du monde, ou qu'il pourrait définir le monde.

L'art nous permet de saisir d'autres dimensions par l'expérimentation. Il est né d'une interaction entre l'artiste et le monde extérieur, et il démontre comment l'artiste a perçu ses expériences du vécu³⁷.

Un aspect essentiel de la profondeur de sa connaissance est la manière de s'incarner et de réussir à se transmettre aux autres.

³⁴ MANARANCHE, Augustin, a.manaranche.free.fr/pdf/aleatoire_hasard.pdf, *Hasard et aléatoire. Dada et art génératif*, p. 19 : « Nous pouvons constater qu'entre Dada et l'art génératif la nature du hasard reste la même : nous avons affaire à des systèmes aléatoires de hasard mécanique. Seule la signification du hasard, liée à sa fonction, va changer. Dada voulait faire du hasard un outil de rupture et de refus, tandis que l'art génératif le voit comme une manière d'explorer un nouvel univers et de générer des formes nouvelles, en phase avec l'imaginaire dominant du monde contemporain.

Ces deux significations du hasard sont révélatrices des époques dans lesquelles chacune s'inscrit. La première concerne une société sortant de la guerre et ne jurant que par la rationalité et la seconde, après les recherches et les énonciations des thèses cybernétiques, s'ancre dans une société qui a intégré l'irrationalité comme composante des faits humains et paradigme constitutif de l'imaginaire dominant.

Ces deux recours au pseudo hasard sont donc similaires tout en s'opposant paradoxalement.

Le génératif ne fera que rendre plus rapide, grâce aux progrès de l'informatique, la mise en forme de systèmes aléatoires plus complexes.

Concernant le sujet du hasard, il serait intéressant de questionner cette mouvance de la cybernétique qu'est l'intelligence artificielle. Serait-il possible de produire des œuvres de manière entièrement autonome, en dehors de tout contrôle humain ? »

³⁵ Chez les dadaïstes, le hasard est un état de changement ; dans l'art, il marque une rupture avec le passé.

³⁶ MANARANCHE, Augustin, a.manaranche.free.fr/pdf/aleatoire_hasard.pdf, *Hasard et aléatoire. Dada et art génératif*, p. 18 : « Lorsque l'artiste Aaron Koblin va nous donner la visualisation en temps réel du trafic aérien au dessus des USA dans *Flight Patterns*, la formation de l'œuvre sous ses yeux peut être assimilée au hasard. Partant en effet d'une quantité faramineuse d'informations sur le trafic aérien en cours, il va pouvoir générer leur visualisation et observer leur évolution, n'ayant donc aucune prise de contrôle sur l'œuvre en train de se générer. »

³⁷ MANARANCHE, Augustin, a.manaranche.free.fr/pdf/aleatoire_hasard.pdf, *Hasard et aléatoire. Dada et art génératif*, p.7, cf. WEISGERBER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, Volume 1, p.729 : « Prônant la réalisation du programme maximum hic et nunc, « l'activité créative ne devant plus être séparée des autres opérations de la vie ». L'essentiel dans l'art n'est plus l'œuvre mais le vécu, le processus créateur, détruisant l'art et l'esthétisme. L'activité créative doit alors être perçue comme un projet total devant occuper l'ensemble de la vie. »

L'art est doué de la force de transmettre et de percevoir le monde d'une manière universelle, il parle d'une manière universelle au monde.

Transmettre et percevoir le monde d'une manière universelle signifie que l'artiste arrive à capter de ses expériences les particularités qui se mettent en dialogue avec les particularités des autres expériences vécues par d'autres individus.

Par conséquent, l'artiste doit avoir le pouvoir de surprendre et d'extraire du « local » l'« universel ».

I. 3. 5. Le Local / L'Universel

L'artiste ne peut pas se soustraire à sa vie et parler dans ses œuvres d'autres choses que de sa vie, et plutôt de ses contraintes, de ses empêchements, de ses difficultés.

Ceci veut dire que l'artiste est un représentant du « local » et qu'il soulève des questions par rapport au « local », et plus particulièrement par rapport à un certain contexte qui appartient au « local ».

L'artiste ne peut pas se soustraire à ses expériences, qui l'ont formé et qui ont contribué à son système de pensée. Ce système interfère sur le mécanisme de réaction, et implicitement sur sa création.

La source de la création se trouve dans tout ce qui nous a mis en désordre, dans le désordre-même, dans tout ce qui nous a bouleversé profondément, dans tout ce qui nous a dérégulé l'ordre des choses (dans le dérèglement-même), dans tout ce qui nous a importuné, qui nous a incommodé, questionné, étonné. On pourrait *lier la notion de « bouleversement » à la notion de « création », comme condition universelle de la « création »*.³⁸

La création a comme source l'incompréhension et la stupéfaction, qui sont survenues par un étonnement en face des choses. On ne peut pas créer autour d'une chose qui ne nous fait pas nous interroger.

Cette incompréhension produit en nous le déséquilibre, qui nous fait produire artistiquement, recréer le monde dans un désir de le comprendre. C'est un processus qui produit beaucoup de changements et demande de notre part une sorte d'ouverture, une sorte d'intérêt pour l'Autre, et de la curiosité pour les idées qui diffèrent des siennes.

Il faut qu'on analyse en détail quelles choses nous bouleversent.

Et on retrouve ici la nouveauté comme *réalité des faits*³⁹. La réalité des faits, est composée par : les choses appréhendées autrement ; les choses opposées à nos règles

³⁸ Le moment négatif est le moment fort en art. ANZIEU, Didier, *Le corps à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2002 : « le moment négatif en un moment fort dans la conception de l'œuvre, ce que les créateurs appellent l'inspiration ».

³⁹ La réalité des faits possibles et la réalité des faits virtuels, cf. GUATTARI, Félix, *Cartographies schizoanalytiques*.

préétablies ; les choses opposées à notre éducation, à nos normes de vie, les choses qui influent notre manière d'être.

En conséquence, pour créer il nous faut : i) *la capacité de nous étonner, comme « climat » de l'esprit,*

ii) *l'étonnement, comme «facteur» déclencheur de la création,*

iii) *la norme (la règle), comme «condition» pour annihiler la création,*

iv) *la nouveauté, comme condition de l'étonnement.*

La création est en effet notre réponse à tout ce processus mental qui nous traverse, nous transforme, nous altère, nous perturbe, nous affecte, nous affole⁴⁰.

I. 3. 6. La surexcitation alimente l'obsession

L'obsession, qui est un dérivé de la curiosité, est indispensable pour la création.

La création pourrait être une réponse à une interrogation ; une modalité d'agir en face d'une provocation.

Pour moi, la «provocation» est de l'ordre de la surexcitation.

Pour ça, je pourrais considérer de l'ordre de l'« universel » la surexcitation d'un certain degré. Il y a un degré de surexcitation, où se produit la création.

Le *local* tient de : i) spatial,

ii) temporel,

iii) expériences

40 Deleuze écrit, en *Critique et clinique*, sur la manière de reconnaître les créateurs littéraires des autres personnes qui écrivent. Le processus de création est processus de délire, qui est produit par le désir. En somme, pour Deleuze l'écrivain doit être « voyant et entendant » à cause des choses qui choquent sa perception de telle façon que la langue maternelle devienne odieuse. Par sa création et son innovation en syntaxe, la langue maternelle révèle ses possibilités de libération et de création (l'idée de « dehors » chez Deleuze). Enfin, l'acte d'écrire insère l'écrivain dans un processus de devenir qu'est une guérison. Il ne devient pas écrivain, mais l'homme qu'est l'écrivain devient avec chaque création la halte suivante, la phase suivante de ce qu'il guérit. Il devient la phase où la guérison l'amène. Ce sont les critères que Deleuze utilise pour reconnaître un écrivain d'un homme qui écrit, un créateur de quelqu'un qui ne crée pas.

Dans l'analyse du processus de création littéraire comme processus de délire, ce dernier étant produit par le désir, Deleuze donne de l'importance à la relation d'opposition entre la littérature et la linguistique. Dans l'état de délire, la langue sort de l'équilibre donné par le « système dominat » de rêves. Dans ce dernier, il s'agit de la langue des linguistes, mais dans l'état de délire il s'agit de la langue de la littérature, nommée « langage » par Deleuze.

Il s'agit de la même langue, mais l'écrivain exploite d'autres valences de la langue, qui est son matériau artistique.

La langue de la littérature est caractérisée par son « style », qui est le produit du traitement syntactique que l'écrivain fait subir à la langue, à cause des ses envies, désirs, obsessions, délires. « Un grand styliste est un créateur de syntaxe, et pas un conservateur. Par là-même on pousse le langage jusqu'à une espèce de limite, la limite qui le sépare de la musique. On creuse dans le langage une langue étrangère. L'écrivain n'introduit pas le langage, le parlé, dans la langue – ce n'est pas du style », (*Style, Abécédaire*).

L'*universel* tient du déséquilibre produit en nous-mêmes par ces dimensions, spatiales, temporelles, et relationnelles.

La création est née d'un déséquilibre.

« L'universel » montre que l'homme est un créateur parce qu'il est prédisposé aux déséquilibres comme conséquence de sa fragilité dans le monde.

L'homme ne pourrait jamais se soustraire à sa condition de créateur, comme il ne pourrait jamais se soustraire à sa condition d'être éphémère.

La surexcitation relève du fait d'être dans le déséquilibre, d'avoir une conscience vivante d'être faible, fragile, instable, vulnérable, provisoire (temporel).

Champs du concept d' « universel » : *surexcitation → déséquilibre ← fragilité*

L'œuvre analyse la transition dans ce rapport de causalité.

Equivalences :

- 1) Déséquilibre = fragile = prédisposé à la disparition = la mort = vide
- 2) Vide (condition) = manque (absence) = nécessité de construire (de recréer).

I. 3. 7. La surexcitation collective/en collectif, ou la fragilité qui nous réunit ensemble comme êtres humains.

Comme, au moment actuel, les phénomènes qui ont de la visibilité dans le monde, et qui sont perçus comme pertinents pour le monde, sont des phénomènes qui relèvent du domaine du politique, de l'économique et du religieux (l'art ne peut être qu'une représentation de cette réalité).

A travers mon art j'essaie de déplacer la discussion sur ces domaines. J'ai observé que maintenant nous ne pouvons pas créer sans tenir compte de ces domaines, car eux sont totalement interconnectés. Par l'intermédiaire de mes actions, j'essaie de mettre en dialogue cette contiguïté qui existe entre l'art, l'économie, la politique et la religion. En quoi consistent les ressemblances, et où se trouvent les limites de séparation ?

Si l'art est la ré-création du monde, qu'est-ce que l'économie ? C'est la circulation des valeurs, tant matérielles que symboliques.

Pourquoi l'économie détient la primauté sur des domaines tels que la philosophie et l'art ? Pourquoi nous avons l'impression, quand on parle de l'économie, que tout devient dramatique, voire pathétique ? Notre perception, en parlant de l'économie, est qu'on parle du réel, qu'on parle de nos vies à nous.

Pourquoi l'économie est tellement importante, pourquoi on l'aperçoit comme tel ? Pourquoi on ne parle pas de la crise artistique ? Pourquoi la crise artistique n'est pas perçue comme cruciale, comme la crise économique l'est perçue ?

En quoi réside l'importance de l'économie? Et pourquoi nous, les hommes, ne considérons pas l'art comme un domaine aussi important que l'économie? L'économie autant que l'art sont des faits humains comportant la circulation des valeurs. Quelle est la différence entre une stratégie artistique et une stratégie économique? Ce dernier questionnement nous amène à réfléchir sur la nature des valeurs en économie et en art, et sur le concept de *valeur*.

En premier lieu, le sens du concept de *valeur* consiste (ou tient compte de) en interactions et en relations sociales.

En cette démarche de connaissance, il faut considérer la valeur économique comme donnée par l'utilité d'une chose, et considérer l'utilité comme un critère subjectif. La valeur économique est faite, en même temps, des relations sociales qui se tissent à l'échelle de toute une société, et de la nature. Cette dernière source de la valeur compte les facteurs travail et espace terrestre.

Pour nous apercevoir de la nature d'une valeur en art, il faut considérer les facteurs qui matérialisent cette valeur, qui nous la rendent perceptible. *Une valeur en art doit tenir compte de la capacité d'un protagoniste, qui est l'artiste, de créer des symboles et de participer aux concepts, c'est-à-dire à la circulation et à la transformation des concepts.*

Qu'est ce qui rend une œuvre précieuse, de valeur?

Pour répondre, il faut se pencher sur la perception. Faisons, pour cela, l'exercice de considérer l'art comme un domaine social de la même importance que l'économique, le politique et le religieux, ou plus important qu'eux. Par un changement de perspective, réfléchissons quelles parties, de l'économique, du politique ou du religieux, rentreraient dès maintenant dans le domaine de l'art ? Quelle partie de l'économique, par exemple, est de l'art?

Pourquoi donne-t-on priorité à certaines choses, en détriment d'autres? C'est parce que nous les percevons plus importantes. Comment fonctionne notre perception à nous, les hommes qui avons vu le jour dans nos sociétés, à l'époque actuelle? Pour répondre à cette question il faut analyser la faculté de perception. Elle tient compte du : 1) physique, 2) psycho-physiologique, et 3) culturel. Pour percevoir, les humains faisons appel aux : 1) facultés intellectuelles, 2) sens, 3) instant, et 4) temps.⁴¹

Le fait que la perception est aussi un produit culturel, qu'elle change en fonction du local, nous amène à questionner les façons dont notre perception a été éduquée.

La perception diffère donc en fonction du lieu où on habite. Toutefois, le nombre des formes est plus petit que le nombre des perceptions. Par exemple, la mort est la forme matérielle donnée à des concepts différents aux époques et lieux différents.

La forme ne change pas, tout ce qui change est notre perception.

De la part de l'artiste, l'art est une forme d'expression dérivée d'une perception continue du réel, mais qui oppose sciemment un type de perception "naturel" (qui représente la perception non - altérée, la perception qui opère avant l'intervention des discriminants

⁴¹ Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Perception>.

introduits par la culture) à la perception cultivée culturellement (au sens de culture éducationnelle, institutionnelle). De la part du public, l'art est reçu par l'intermédiaire d'une perception éduquée culturellement.

Cela signifie que l'art est exercice pour la perception, au sens de jeu pour pratiquer la perception.

I. 3. 7. 1. La norme et la surexcitation

L'art et le rêve sont hors-norme, ils échappent à une perception façonnée par les normes. La norme est un critère (principe) auquel se réfère implicitement ou explicitement un jugement de valeur.

Ce qui veut dire qu'à un moment donné, l'être humain a tendance à édicter des normes précisant ce qui est normalement attendu et ce qui ne l'est pas.

Œuvres qui appuient ma démarche idéatique.

Moi et toi et moi et toi... est une installation qui inclut deux vidéos synchronisées et une bande sonore. Les vidéos qui sont utilisées dans l'installation sont des enregistrements des cascades publicitaires, qui se sont déployées à Central Station de New York et dans un centre commercial de Sidney, à l'occasion de Noël. La bande sonore est une musique de méditation de type New Age, construite autour d'un mantra.

I. 3. 7. 2. Les formes de surexcitation collective produites par l'éthos du capitalisme.

Je me suis aperçue qu'il y a une liaison entre tous les domaines du social, y compris entre le symbolique (art, religion, jeux, etc.), l'économique, le politique, l'éducation, la conception du genre, l'alimentation, la santé, les technologies, l'organisation du travail, etc. On ne sait pas concevoir une activité humaine en tant qu'isolat.

Quelles hypothèses donner pour le type de comportement qu'on a vu dans les vidéos qui font partie de l'installation *Moi et toi et moi et toi...* ? Je propose qu'on envisage ce comportement soit comme une possession induite par un rituel collectif, soit comme la phase liminaire des rites de passage.

Qu'est-ce que se passe effectivement au cours d'une *cascade publicitaire*⁴² de ce type? Les gens qui y prennent part perçoivent une idée qui leur est transmise par les animateurs (auxquelles on va se référer comme *Sources*) et l'expriment ensuite à travers la danse et le chant collectif.

42 Aussi nommée coup de publicité, la cascade publicitaire est une « publicité spectaculaire et inhabituelle destinée à attirer l'attention du public sur un produit, un événement ou une organisation. Les coups de pub peuvent être organisés professionnellement ou par des amateurs. » (http://fr.wikipedia.org/wiki/Cascade_publicitaire)

En quoi cette cascade publicitaire ressemble-t-elle à une possession ? Pour que les gens puissent s'exprimer en public, et pour que l'expression de chacun puisse être harmonique (et *en rythme*) avec l'expression du groupe, qui est collective, cette action dont le concept de flahmob a pris naissance plus tard, a besoin pour réussir de quelques personnes dont le rôle est d'encourager les autres afin qu'ils s'expriment. Ces personnes, les Sources, dirigent et augmentent l'expression de la foule.

Comment pourrait-on décrire ce qu'on a vu dans les vidéos ? Le comportement des gens est le produit d'une action qui fait appel à l'*intelligence collective*⁴³ d'une société / groupe humain, avec le but d'augmenter la masse commune de la connaissance sociale à travers l'élargissement simultané de la sphère des interactions humaines.

I. 3. 7. 3. Comment transformer ces formes de création liées à la surexcitation, en art ?

Moi et toi et moi et toi... est une forme sensible d'une réflexion. Cette installation met en relation le comportement surpris dans les vidéos avec la sphère de l'économie qui découle de l'*éthos* local (New York et Sidney). On prend pour *éthos* le sens d'« *expression d'un système culturellement normalisé d'organisation des instincts et des émotions d'individus* »⁴⁴. Les vidéos qui sont utilisées dans l'installation sont des enregistrements des cascades publicitaires, qui se sont déployées à Central Station de New York et dans un centre commercial de Sidney. Pour déceler l'idée qui est transmise par les Sources (animateurs des cascades publicitaires), je construis une dichotomie, c'est-à-dire que je mets en dialogue un comportement qui a affaire avec l'éthique capitaliste⁴⁵ des deux endroits où les cascades publicitaires ont eu lieu (New York et Sidney), avec un produit qui se trouve sur le marché des produits dérivés de la spiritualité Nouvel Âge, à savoir la musique (construite autour d'un mantra).

La réflexion qui est à la base de cette œuvre s'appuie sur des études sociologiques⁴⁶ qui montrent la circulation et l'emprunt du sens des activités, entre des groupes de personnes dont les aspirations sont données d'une part par la culture capitaliste qu'elles ont intériorisé, et d'autre part par la culture New Age. Il s'agit notamment de pratiques promues par le consumérisme et la culture de l'entreprise. Ces auteurs mettent en

43 « *L'intelligence collective désigne les capacités cognitives d'une communauté résultant des interactions multiples entre ses membres (ou agents). La connaissance des membres de la communauté est limitée à une perception partielle de l'environnement, ils n'ont pas conscience de la totalité des éléments qui influencent le groupe. Des agents au comportement très simple peuvent ainsi accomplir des tâches apparemment très complexes grâce à un mécanisme fondamental appelé synergie ou stigmergie.* », (http://fr.wikipedia.org/wiki/Intelligence_collective)

44 BATESON, Gregory, *La cérémonie du Naven. Les problèmes posés par la description sous trois rapports d'une tribu de Nouvelle-Guinée*, Paris, Editions de Minuit, 1971, p. 129.

45 Cf. WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Selon ce sociologue, le capitalisme dérive de l'éthique des divers courants religieux protestants.

46 GEOFFROY, Martin, « Pour une typologie du nouvel âge », *Cahiers de recherche sociologique*, no 33, 1999, p. 51-83. Montréal: Département de sociologie, UQAM ; LACROIX, Michel, *La Spiritualité totalitaire*, Plon 1995 ; VAN HOVE, Hildegard, « L'émergence d'un marché spirituel », *Social Compass*, vol. 46, no 2, juin 1999, p. 161-17.

relation le Nouvel Age et le néolibéralisme, en ce qui concerne le consumérisme, et la culture de soi et l'approche holistique dans les pratiques de travail.

Le spectateur qui participe à cette installation peut réfléchir au consumérisme et l'envisager en tant qu'indicateur de l'existence et de l'expansion d'un réseau local donné. Il est ensuite amené à s'interroger sur la nature du réseau que l'installation met en évidence. *Moi et toi et moi et toi... invite le participant à établir une relation entre le système de symboles et le système sensoriel humain, et à évoquer le pouvoir de l'ensemble des symboles d'agir sur le corps humain en sa totalité.* Il prend conscience de l'intensification des relations sociales d'un certain type qu'une activité de type rituel induit sur le comportement humain. Il y est fait un rapprochement entre l'état *liminaire* observé pendant les rites de passage, état où les relations sociales sont floues, décontractées, et le moment de déroulement de ces cascades publicitaires. Selon l'ethnologue Arnold Van Gennep, un rite de passage comporte trois phases: séparation, marge (ou *limen* ; « limen » signifie en latin « seuil ») et réagrégation. Après la phase liminaire, pendant la phase de réagrégation d'un rite de passage, les relations sociales deviennent plus structurées, soumises aux contraintes qui découlent des rapports hiérarchiques⁴⁷.

47 Cf. TURNER, Victor Witter, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990, et VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*.



Moi et toi et moi et toi..., 2013, montage - installation



Maurizio Cattelan, 1999 – 2000, *La nona ora*, installation

I. 3. 8. L'acquéreur du paraître en *Overexcite me*

L'installation *Overexcite me* est une autre œuvre qui, d'une perspective artistique, fait une critique de la société de consommation.

*Overexcite me*⁴⁸ fait référence à un état physiologique caractéristique à notre société.

Cet état physiologique a comme propriété le besoin, de part des hommes, de surexcitation pour percevoir les choses, les comprendre : il semble que les hommes ont besoin de la surexcitation nerveuse pour diriger leur attention vers les événements et les phénomènes du social.



Overexcite me, 2013, installation

La condition pour qu'une chose soit perçue, et qu'elle ne passe pas inaperçue par l'homme actuel, est donnée de la surexcitation – olfactive, visuelle, affective, pensive, sonore, et de toutes les autres fonctions du physiologique.

L'homme n'a plus la possibilité de voir une chose précieuse en soi, « nue », il a besoin d'artifices, de chichi, de chic (des allusions au sexe, à la nudité, au cool, au choc, au paradoxe).

48 « *overexcite* » est une construction personnelle en anglais international, celui du commerce mondial, et non pas de l'anglais parlé comme langue native, dans les pays anglophones.

Le mois de décembre, période de création de cette œuvre, est un temps d'échange commercial fébrile, ce qui induit un état de surexcitation qui est assimilé à un état solennel.

"Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation." (DEBORD, Guy, *La société du spectacle*)

Ce type de surexcitation produit une sorte d'hypnose collective, caractérisée par un manque d'échange d'idées, un manque de dialogue. En cet état, l'homme n'existe plus en tant qu'entité créatrice, il est juste un acquéreur du *paraître*.

Le lien social n'est plus la solidarité, mais le spectacle. La surexcitation est un moyen d'unifier la société.

J'essaie de comprendre les mécanismes qui se trouvent à la base de son fonctionnement social.

Dans ces deux dernières productions, je tente de percevoir le réel par l'intégration de l'Autre dans mon œuvre. Une surexcitation en collectif engage l'Autre d'une manière plus directe.

Celle-là implique un abandon de toutes les structures qui nous encadrent du début de notre vie et jusqu'à la mort. Tous ces systèmes nous empêchent de voir la forme et nous mutilent la perception.

L'artiste se trouve dans un constant repositionnement, il expérimente continuellement pour trouver le chemin qui pourrait lui révéler la forme pure des choses.

I. 3. 9. La fragilité est de l'ordre de la surexcitation.

La surexcitation est l'état de l'être qui change, et elle produit de la destruction.

C'est un climat de bouleversement et de vives transformations ; l'état de surexcitation est un état vivant de la matière. C'est un état d'effervescence, de vive concentration d'énergie.

La fragilité de la matière, comme condition de rapprochement (d'interaction) entre les êtres humains, est un état de fait qui montre un soulèvement de la conscience d'être homme par le renforcement de l'instinct de conservation.

L'idée d'instabilité, de fragilité, envoie à la notion de disparition, de mort.

Tous les humains ont peur : i) de la mort, ii) du vide comme manque, iii) de la disparition.

Qu'est-ce qui nous réunit ensemble ? Peut être que c'est la conscience qui nous réunit, la conscience du déséquilibre imminent, la conscience de notre fragilité inscrite dans la matière.

La notion de « fragile » est due à des transformations supportées constamment par la matière. Elle est une entité vivante, c'est pour cela qu'elle change continuellement.

La surexcitation est un processus provoqué par ces changements.

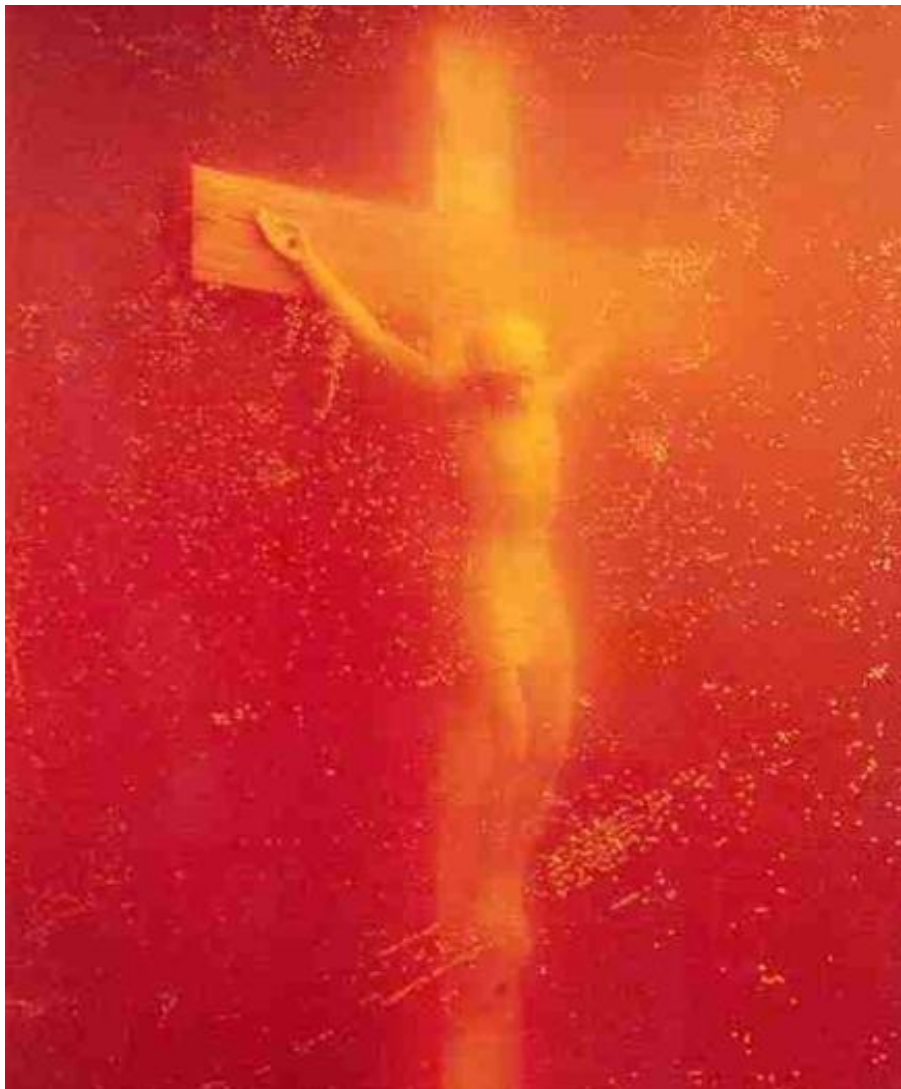
La surexcitation, qui a son tour produit des déséquilibres, est un état de déséquilibre en soi, par le fait qu'elle manque de la stabilité.

Elle est conditionnée par l'existence du «désir» comme climat. La surexcitation est liée à la perturbation, cette perturbation qui des fois avoisine la destruction.

L'état de détruire, de se détériorer, est créateur parce qu'il est lié à la transformation.

C'est pour cela que la destruction s'ensuit toujours avec la reconstruction.

L'inévitabilité de la dégradation, caractéristique à tout ce qui pourrait s'appeler matière, est liée au désir de la reconstruction.



Andres Serrano, 1989, *Piss Christ*, photographie

I. 4. Conclusions.

A travers le chapitre sur la surexcitation, j'ai voulu montrer quel est le champ du « délire de domination » ; comment apparaît la création de la domination ; de quels ressorts on pourrait la relier ; à quels point se différencie-t-elle des autres types de création, comme le « délire de lutte ».

Pourquoi l'art se distingue-t-il de ce type de création de la domination ?

J'ai essayé, pendant toute cette partie du mémoire, de définir et de différencier mes réflexions sur l'art et la création ; de me définir comme artiste, de définir ma démarche artistique ; de comprendre et définir le monde à travers l'instant.

J'ai essayé d'expliquer le choix de ma pratique artistique, à travers ma position. Cette « posture » d'être au-delà de la norme, comme artiste et comme création, est liée à ma croyance que la création s'oppose au contexte de domination. Le concept de « surexcitation en collectif » (ou *Overexcite me*) croise l'idée de « création de la domination », rencontrée dans les domaines de la norme comme la politique, l'économie et la religion. Dans ces domaines, la création a un caractère encoffrant pour l'être humain.

La nature humaine devient alors une nature dominée (soumise). C'est ça le délire de domination.

L'art ne pourrait jamais être un territoire du pouvoir, par le fait que l'art est une libération de la nature de l'homme. L'artiste a le rôle de se libérer par le fait qu'il libère (la nature, la matière). Ce processus se fait à travers une recherche de soi-même, qui peut amener l'artiste à entamer le vrai rapport avec les autres.

Le pouvoir⁴⁹ est une forme de la création qui ne se conjugue jamais avec l'art.

L'art demande une grande conscience de la part de l'artiste ; en échange, le pouvoir encoffre la conscience de l'homme. Par conséquent, un créateur soumis ne pourra jamais être un créateur d'art, du fait que la conscience de soi se trouve seulement dans la liberté d'être.

⁴⁹ Compris dans le sens de « délire de domination ».

II

L'INSTANT ET LE CORPS COMME IDENTITÉ

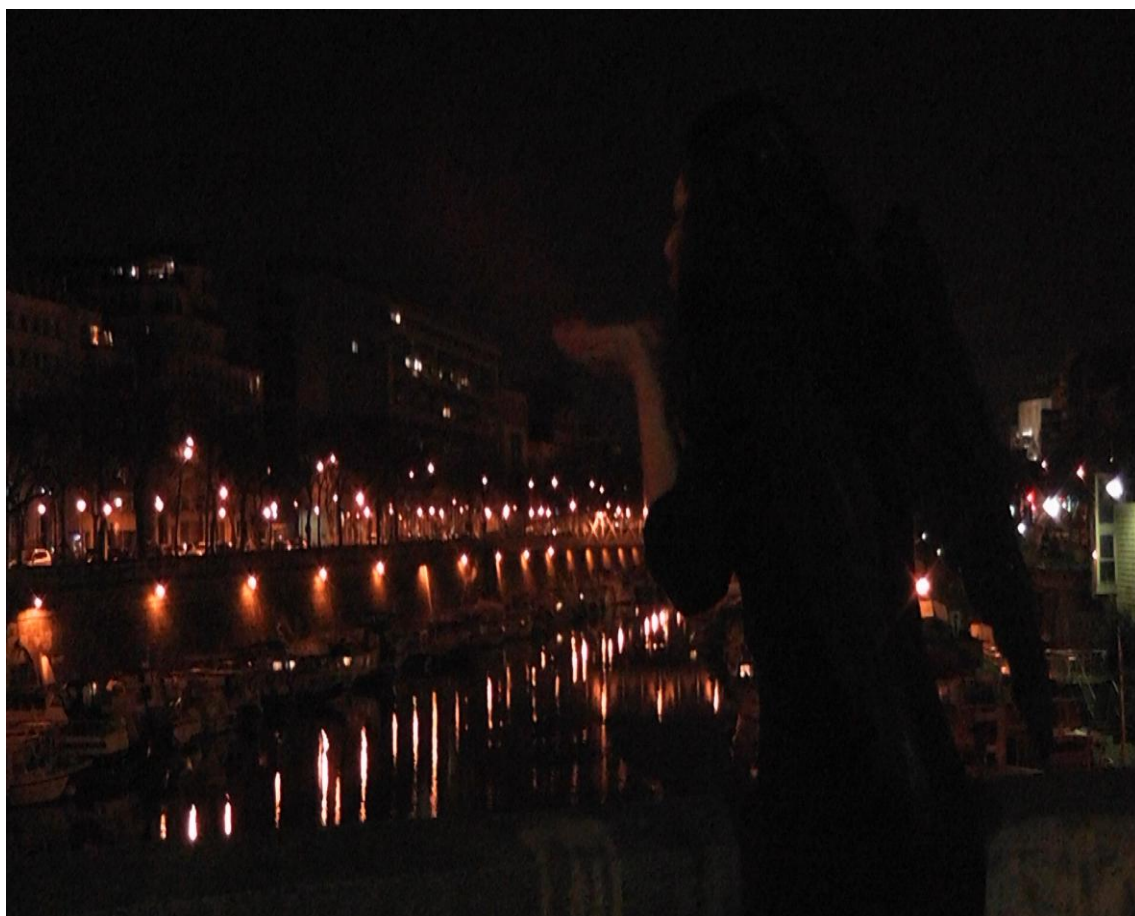
Tout ce que je sais est que je suis vivante.

A
L'INSTANT ET LE CORPS COMME IDENTITE
INTROSPECTION DE L'INSTANT

II. 1. L'instant

Ma vie est la somme des interactions, à travers le temps, entre l'espace et « je ». Ces interactions me font avoir la conscience du « *moi comme espace* », et du « *moi comme temps* », cette dernière étant une sorte de conscience de l'historicité.

L'espace et le temps de l'œuvre se transforment dans mon espace et mon temps d'existence.



Souffle, 2014, Vidéo performance, 1'10''

II. 1. 1. Souffle

Souffle est une vidéo sur « l'instant ». Elle envisage la notion du temps comme moment de l'existence. C'est une courte histoire fondée sur des symboles reliés dans l'imaginaire religieux : l'ange, la lumière et le souffle.

La vie est liée pour moi à la notion de l'instant, durée courte, qui s'oppose à l'éternité. La nuit est le symbole de l'éternité et de la mort, qui est pensée par les hommes comme un passage vers une autre forme d'existence (souvent les hommes la pensent en tant que passage vers la réincarnation).

Souffle est un travail qui essaie de renforcer l'idée de l'*Etre*. C'est un hommage à l'instant d'être. Ma vision sur la vie est liée à l'intensité d'un instant d'être. L'intensité est à son tour liée à la courte durée, au moment comme instant. Je crois plutôt dans le *moment d'être*, et non pas dans la *continuité d'être*. L'éternité représente la mort, et s'oppose à l'instant comme moment de la vie. C'est encore une raison pour laquelle j'inscris mon art dans l'immédiateté. Comme l'art est lié à la vie, l'art est lié à l'instant. L'éphémère rejoint en ce cas la notion d'instant, comme caractéristique de ma pratique. Le présent est lié à l'intensité de l'instant. La notion de « souffle » vient appuyer la notion d'« instant d'être ». Le souffle est le témoignage de la vie, mais aussi de l'état de fragilité comme caractéristique d'être. Le souffle, qui est assez présent dans ma pratique, relie mon art à ma vie. Je ne pense pas qu'il ait un écart entre la vie et ma pratique artistique. Mon souffle est la présence de ma respiration, qui est preuve de ma vie.

Dans la vidéo *Souffle*, j'ai mis en relation les notions comme « vie », « fragile », « éphémère », « souffle », « présent », « instant », à travers la notion de « lumière ».

Les antinomies comme « la vie – la mort », « souffle – essoufflement », « éphémère - éternel », « fragile – durable », « présent – futur – passé », je les ai mises en dialogue avec l'éternité de l'obscurité sur l'instant de la lumière.

Le feu des étincelles relève ce dialogue entre les entités antinomiques. Brûler, action que je lie à l'instant, c'est une transformation de la matière. Elle produit une forme de l'énergie, celle qui est thermique, qui se transforme après en énergie lumineuse. Leurs grandeurs sont d'autant plus grandes, que le temps où elles se produisent est plus court (notion d'« instant »). C'est la même image qu'on veut transmettre quand on parle du moment de la vie. La force de la vie est liée à son débit, son intensité. La lumière, la vie et l'instant sont des notions présentes dans la pensée religieuse. Je mets ces notions en liaison avec la religion, à travers ma transformation dans un personnage avec des ailes, qui renvoie à l'image d'un ange. En vrai, je ne suis pas un ange, mais plutôt un anti - ange, qui essaie de casser ce type de pensée religieuse. J'essaie de remplacer la formule « ne pas vivre la vie pour vivre l'éternité promise par la religion, éternité au-delà de la vie », par la formule « vivre chaque instant de la vie avec assez d'intensité, comme s'il serait le seul moment à vivre ».

Dans la réalisation de cette vidéo je me suis inspirée des réflexions de Deleuze, de Lawrence et de Nietzsche, sur les transformations que la religion chrétienne a introduit dans la façon de concevoir le temps, et donc la vie. Elle promeut le mépris de la vie d'ici et la glorification de la vie éternelle d'au-delà, donc de la mort. Elle empêche de jouir de la vie, dans l'espoir de vivre éternellement après sa mort. Elle alimente le désir de l'homme d'avoir une vie éternelle, mais cela reste juste un désir. Ce désir crée la peur⁵⁰ dans la nature humaine, c'est cette peur qui lie la nature humaine à la norme, qui s'oppose à la joie de vivre. Je me suis positionnée dans cette identité d'anti – ange pour porter le message de jouir d'être, comme le seul désir possible et sain.

La vie ne connaît pas deux axes, une horizontale et autre verticale, mais seulement une, où sont marqués les instants. L'éternité est faite des petits instants ; ce qui importe est l'intensité de chacun. Il faut donc ne pas avoir peur de la vie ; il faut sentir librement, nous débloquent (la matière), transformer une nature dominée dans une nature libre, être dans la jouissance⁵¹ en chaque moment.



Karen Kilimnik, 1992, *Swan Lake*, installation

⁵⁰ La nature dominée, soumise.

⁵¹ Le concept occitan de « joie / joy » comme manière de vivre, cf. Simone Weil, *L'inspiration occitane*, Ed. de l'Eclat, 2014.

Un artiste qui travaille avec des matériaux symboliques est Karen Kilimnik. Dans l'installation *Swan Lake* elle utilise des matériaux symboliques dans une ambiance mystérieuse, pour incarner sa conception sur l'identité.

II. 1. 1. 2. L'Apocalypse

Pour mettre en dialogue mon œuvre *Souffle* avec un autre type de création, pensons maintenant au *Livre de l'Apocalypse* et au texte de Deleuze, *Nietzsche et Saint-Paul, Lawrence et Jean de Patmos*.

On retrouve ici la pensée nietzschéenne de *L'Antéchrist* et celle que D.H. Lawrence développe dans le livre *L'Apocalypse*. Ce dernier est un romancier anglais qui reconnaît être influencé par la pensée de Nietzsche. Les deux livres attaquent violemment les modifications introduites par la religion chrétienne dans l'histoire.

L'analyse de ces deux livres démontre que la religion chrétienne est davantage influencée par le message du livre de l'Apocalypse, livre tiré du ressentiment des premiers martyrs chrétiens, que par le message christique d'humilité. L'humilité est transformée par le livre de l'Apocalypse en désir de vengeance, et ceci est rendu responsable de l'instauration de l'actuel système de pouvoir dans le monde chrétien⁵². Ce livre serait aussi responsable de la transformation de la pensée (de l'imaginaire) dans le monde chrétien, ce qui a des conséquences sur la façon dont les chrétiens perçoivent la réalité – le temps, l'espace, le vécu –, et dont ils conçoivent le bonheur et la malheur. Ainsi, le temps et l'espace qui comptent ne sont pas le temps et l'espace de la vie, l'instant, mais le temps et l'espace d'après la mort. C'est après la mort, dans un temps et un espace qui n'appartiennent pas au vécu, et qui sont perçus comme réels, que commence la vraie vie ou la vraie mort, et qu'on trouve le vrai bonheur ou le vrai malheur, dans le Paradis ou dans l'Enfer.

Si *L'Antéchrist* de Nietzsche fait une analyse de l'*Evangile* de Jean, Lawrence analyse le livre biblique de l'*Apocalypse*. Il faut mentionner que tant Lawrence, comme Nietzsche, sont des auteurs qui glorifient un vitalisme païen et qui attaquent ce qu'ils pensent qu'est de la « haine de la vie », intrinsèque à la religion chrétienne. La lecture faite par Lawrence est une archéologie du texte biblique, et il découvre par cela l'impossibilité d'accepter le même auteur à l'*Evangile* de Jean et à l'*Apocalypse*. Il découvre deux types d'idées et deux rêves différents, un pour chaque livre, qui se nourrissent de symboles différents ; il découvre aussi que l'Apocalypse est un livre composé par plusieurs couches, une juive, d'autres païennes, et d'autres des chrétiens primitifs.

⁵² Pour Nietzsche et Lawrence, la pensée païenne produit des hommes « forts », qui aiment la vie, tandis que le christianisme est la religion des faibles, qui haïssent la vie ; le christianisme contient les germes des sociétés dont les gens qui veulent jouir de la vie sont réduits par les faibles, qui prônent le jugement divin et la vengeance sur les premiers.

Ses conclusions sont que : i) le christianisme actuel se nourrit du rêve de l'*Apocalypse*, livre écrit par Jean de Patmos, et que

ii) le christianisme de l'*Evangile* de Jean est différent de celui du livre de l'*Apocalypse*.

La façon dont le livre de l'*Apocalypse* a pu œuvrer dans les sociétés chrétiennes s'est faite par l'introduction dans l'imaginaire du monde chrétien d'un changement des conceptions de l'espace et du temps.

Ce processus a compris l'invention d'un monde nouveau et la destruction des mondes païen et juif ; au même temps, le nouveau fonds chrétien d'idées et d'images s'est nourri avec des idées extraites de ces mondes. Ce fonds chrétien n'est pas celui de la majorité des premiers chrétiens ; il n'est pas non plus le message christique, selon Nietzsche, Lawrence et Deleuze. Les concepts de Lawrence sont : i) « *âme individuelle* », pour parler du message du Christ, et ii) « *âme collective* », pour parler du message de Jean de Patmos.

Deleuze ressort l'extraction du délire de vengeance du rêve collectif des opprimés de l'époque, dont Jean de Patmos faisait partie, et la transposition littéraire de ce délire dans le livre de l'*Apocalypse*. Cet œuvre, de par la nouvelle image du pouvoir qu'il introduit, influe dans l'instauration d'un nouveau système de pouvoir qui a comme caractéristiques la politique de vengeance et le désir de tout contrôler.

Dans son avant-dernier roman, *L'homme qui était mort*, Lawrence compare l'attitude de deux personnages bibliques dans une situation littéraire : le Christ ressuscité, et Madeleine qui le retrouve. Or, le Christ (« *seul vrai chrétien* » selon Nietzsche), dont la pratique, la foi, est de « *donner sans rien prendre* » perçoit en Madeleine, représentation de tous ses disciples, la même foi que chez lui, mais accompagnée d'une nuance qu'il n'avait pas remarqué auparavant, celle du triomphe. Mis dans la situation de se confronter de l'extérieur avec soi-même, le Christ finit par reconnaître que sa foi et celle des gens « *qui prennent sans donner* » ont la même finalité. Lawrence y met en scène deux positions totalement distinctes, qu'on a pourtant confondues dans la présentation du christianisme parce qu'elles sont ramenées à la même finalité : l'ardeur et la générosité christique d'une part, et la cupidité qui caractérise le monde chrétien en général, qui se meut non pas dans la religion de l'amour mais dans celle du pouvoir. Ce sont deux mondes d'idées différents, et le Christ littéraire de Lawrence est amené à reconnaître leur rapprochement à cause de leur vanité de fondement, qui est due à l'interruption de la chaîne donner-recevoir-rendre.

Pour Deleuze, l'architecture du système de jugement enfermé dans la religion chrétienne, religion du pouvoir et non pas d'amour, est donné par l'ensemble de trois personnages : le Christ - dont le message concerne l'âme de l'individu et non pas celle collective, du peuple -, Jean de Patmos – dont l'œuvre de l'*Apocalypse*, qui forge le fonds chrétien d'idées, nourrit une idée, un rêve, un délire de vengeance du peuple opprimé -, et Saint Paul – l'intellectuel qui structure les deux précédents dans un tout cohérent.

Quoiqu'il ne le dit pas, Deleuze pense que le délire chrétien, le rêve chrétien, est un « dehors » des langues grecque, araméenne et latine, et en égale mesure un délire païen méditerranéen, et babylonien et juif.

En ce cas, la solution que Deleuze donne est d'augmenter la conscience individuelle, pour penser et interpréter l'existence autrement qu'avec une pensée chrétienne. Ceci influence le collectif parce qu'il va « *instaurer, trouver ou retrouver un maximum de connexions* » (DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, p. 69). C'est un état qui donne à la vie terrestre, à la réalité, la place méritée, plus importante que la vie dans le Paradis, lieu rêvé par un collectif chrétien. Pour les trois auteurs, un imaginaire qui rêverait du Paradis sur la terre saurait donner plus d'importance à l'accomplissement de l'homme par la philosophie et les arts, et palier les souffrances de l'existence.

Toutefois, les auteurs des deux livres, *L'Apocalypse* et *L'Antéchrist*, ne voient pas l'importance qu'a la vie terrestre dans le fonds d'idées juif ; pour Nietzsche et pour Lawrence, il semble correspondre au prophétisme apocalyptique qui a façonné le monde chrétien tel qu'il est connu aujourd'hui. Il s'agit d'un imaginaire (le terme d'« *imaginaire* » est un concept jungien) totalement différent du prophétisme de l'apocalypse : dans le triptyque des « conceptions collectives », celle païenne (des Grecs et des Chaldéens) peut être approchée de celle juive, et les deux peuvent être opposées aux conceptions chrétiennes du monde de par l'importance qu'elles reconnaissent à la vie sur terre, au Réel vécu.

Ces conceptions sont deux manières différentes de percevoir et de s'appropriier la réalité, le temps et l'espace. En d'autres mots, ce sont deux manières différentes d'accepter le rôle du hasard dans la réalité et les expériences personnelles.

De la même façon, dans ce triptyque les conceptions chrétiennes ont emprunté les percepts (notion deleuzienne qui fait référence au complexe de sensations auditives et visuelles) des conceptions païennes, et les concepts (la parole prophétique) des conceptions juives. Mais la parole de l'homme, le concept, ne peut pas exister sans le percept et l'affect.

C'est pour cela que j'ai affirmé dans le chapitre précédent que la vie ne connaît pas deux axes, une horizontale et autre verticale, mais seulement une, où sont marqués les instants. L'éternité est faite des petits instants.

II. 2. Après la mort c'est « le vide »

Le vide est pensé non pas comme l'antinomie de l'existence, mais comme une zone où l'existence se refait. Emprunté de la physique, c'est un concept utilisé pour visualiser les divers degrés de présence de la matière, qui diffèrent du degré de présence de la matière dans les planètes.

J'ai besoin du vide pour reconstruire.

Le vide est le concept qui représente la période d'après la destruction, et qui est assez propice à la création.

C'est le moment où nous nous mettons en question, quand nous nous repositionnons par rapport à soi-même, quand nous ré-analysons, et nous essayons de nous reconstruire.

A travers mon art, j'essaie de sublimer le processus de reconstruction à la suite d'une destruction, j'essaie de donner corps à ces morceaux qui sont restés après ma destruction.

C'est un processus qui m'aide à me re-fabriquer constamment, me recomposer sans cesse, me renouveler, me régénérer.

La régénération, c'est voir comment quelque chose commence à prendre corps à partir du presque «rien».

Ma démarche artistique réside dans ces essais de reconstruction de soi après un anéantissement (destruction totale) identitaire (qui suit la mise en question produite par la rencontre avec l'Autre).

Cette destruction a une importance majeure pour que l'individu devienne un sujet, dans le sens où cela l'amène à produire de la subjectivité.

L'identité unique n'existe pas ; il existe une identité personnelle composée par plusieurs identités sociales, qui nous sont assignées par les autres et que nous mettons en avance dans les interactions avec les autres.

Chaque interaction nous apporte un nouveau sens. Mais comme notre essence est le mouvement, nous ressentons de la souffrance pendant les situations (qui relèvent de la catégorie des interactions et des relations) qui nous immobilisent à travers l'imposition d'un sens. Il s'agit d'instantanés totalitaires, et nous pouvons arriver à ce que notre mouvement cesse dans un de ces instants. Je nomme cette sorte d'instantanés – tableaux « *identité fixe* ».

Mais chaque rencontre de ce type, qui nous immobilise dans un instant totalitaire, est détournée par la *sensibilité non-altérée*.

La sensibilité non-altérée augmente la conscience, et les deux se stimulent l'une l'autre. Le refoulement après une rencontre immobilisante se produit par le désir de s'exprimer et de continuer le mouvement. Nous désirons exprimer ce qu'on a vécu, de lui donner un sens, or le sens se construit à travers la relation homme – homme (milieu). Le désir d'expression est produit donc par le couple « sensibilité non-altérée » et « conscience ».

II. 2. 1. La destruction identitaire.

« L'identité c'est va-et-vient entre la collectivité et l'individu [...] la notion d'identité c'est une invention qui est et qui doit être produite par l'individu, l'identité n'est pas automatique. »⁵³

On peut dire que l'identité est formée comme une combinaison de couches superposées qui sont toutes les expériences accumulées dans l'histoire d'un individu.

C'est le même processus qui se trouve à la base de la créolisation de « *Tout-Monde* »⁵⁴ - les identités qui se greffent l'une sur l'autre sans altérer aucune identité préalable, c'est une existence de plusieurs identités dans un seul individu né à travers « *des phénoménologies discrètes qui combinent les affinités* »⁵⁵.

C'est l'artiste radicaux de Bourriaud – « *celui qui vive comme déraciné – enraciné* », c'est le concept de rhizomes de Deleuze, « *contre les systèmes centrés, à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système a-centré, non-hiérarchique et non-signifiant, sans mémoire organisatrice ou automate centrale, uniquement défini par une circulation d'états* »⁵⁶.

Par l'intermédiaire de ma nouvelle identité d'émigrante je peux exercer une expérience unique de plusieurs identités qui me créent, « *je peux changer en échangeant avec l'autre sans me perdre, ni me dénaturer* »⁵⁷.

Des hypothèses:

- 1) Me détruire, me questionner, me mettre en cause, me nier, ce sont pour moi des processus qui sont à la base de ma «recréation identité».
- 2) Ce désir de me renouveler d'une manière continue rejoint la notion de «*peur d'aliénation*» (développer), ce qui nous fait continuer le mouvement, c'est-à-dire continuer la course contre la mort (avant d'avoir vécu).

Mes travaux plastiques montrent une fuite de la dégradation de toute sorte.

Est-ce que la destruction est une fuite de la dégradation? (réfléchir)

⁵³ BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2010.

⁵⁴ Cf. GLISSANT, Edouard, *op. cit.*

⁵⁵ NOUDELMANN, François, *Les relations par affinités*, conférence, Institut du Tout-Monde, 19 octobre 2010.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

⁵⁷ Cf. GLISSANT, Edouard, *op. cit.*



Poumons, pigment, 2013, Action painting, pigment sur papier, 250x100 cm

II. 2. 2. La peinture comme memento de l'instant

Poumons/ Pigment

Pour la création des formes qui pourraient me satisfaire davantage, j'utilise comme technique le souffle. Je veux créer des formes d'une manière aléatoire, par l'intermédiaire d'une chute des pigments en poudre, qui sont mobilisés par mon souffle. C'est une technique qui me fascine et qui me rassure du fait que je vis mon œuvre. Ainsi, les fonctions physiologiques sont ressenties en tant qu'épreuves de l'existence, car je reconstruis par le souffle. Je fais respecter mon pacte avec moi-même, d'avoir une œuvre éphémère, qui n'existe qu'autant que je peux la réaliser.

C'est une pratique qui me positionne en relation avec la matière de la création – les pigments. Mon souffle fait que les pigments prennent vie, pour qu'à leur tour ils m'incarnent.

En échange, souvent cette technique me fait du mal, et je ne peux pas l'utiliser systématiquement.

C'est une œuvre où je donne de l'importance à la respiration, en tant que trace et signe de l'existence.

Les deux seules couleurs présentes, rouge et noir, sont les symboles classiques du cycle vie-mort.

L'image du cycle vie-mort accomplit la notion de souffle, le souffle comme instant d'être, et le souffle comme la mort de l'instant. Comme j'ai dit dans le chapitre précédent, le souffle est lié à l'instant, dans cette œuvre-là on voit la mort à travers la vue du souffle.

Toutes les reprises quand je souffle sur le support, représentent pour moi un rapprochement de la mort. Le résultat représente en fait un enregistrement de moi-même, une trace de mon vécu, une trace de mes instants, et de ma vie vécue à travers mon souffle.

La peinture qui en résulte devient une représentation de « *moi comme espace* » et de « *moi comme temps* ». Elle se révèle comme une introspection de moi-même à travers le souffle ; c'est un enregistrement de « moi comme espace » et de « moi comme temps » ; une sorte de radiographie intérieure ; une trace d'un instant.

Si la vidéo-performance *Souffle* célébrait l'instant de la vie, l'action *Poumons/Pigment* parle plutôt de la représentation de la mort. Pendant presque quinze minutes (la durée de l'action), chaque souffle de pigment inscrit sur le support en papier tous les instants de ma vie, qui ne m'appartiennent plus.

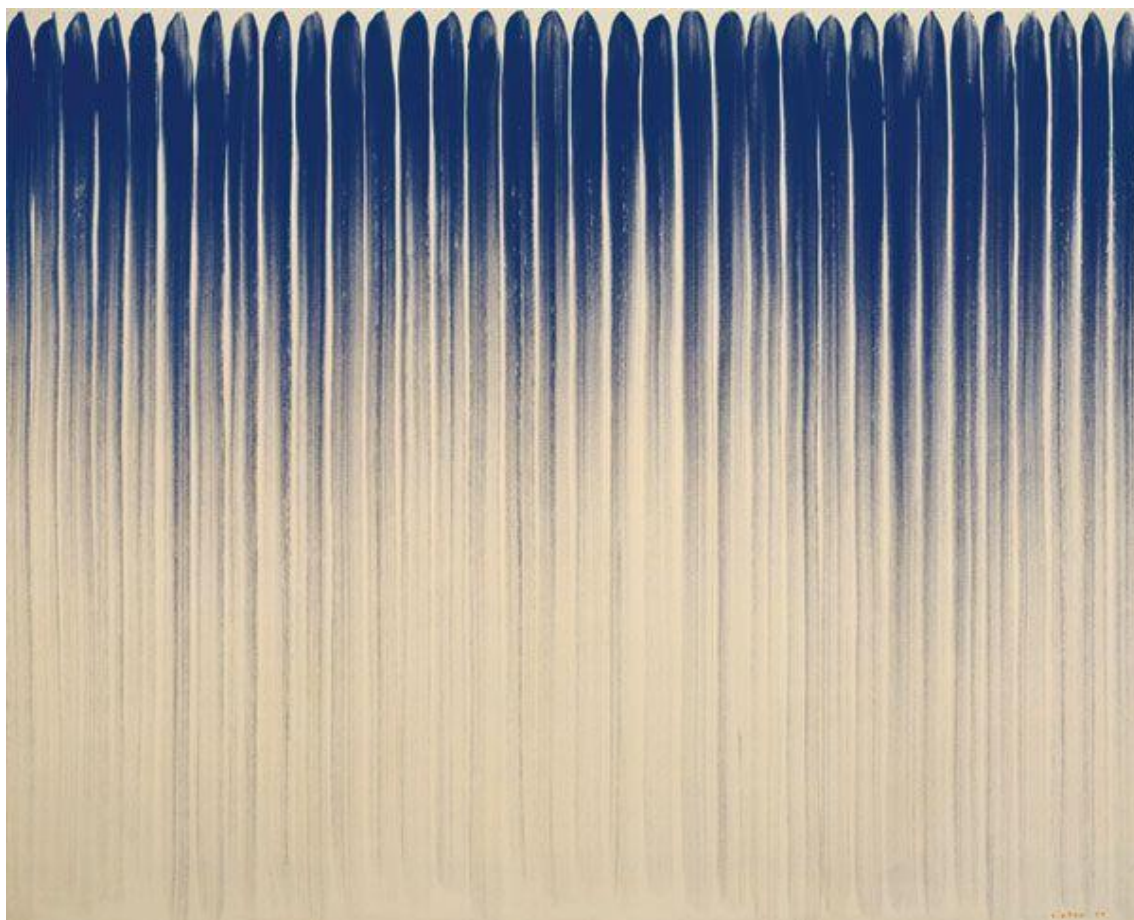
Que devient un instant ? Est-ce que l'œuvre d'art n'est pas un moyen de surprendre l'espace et le temps de la vie à travers le « moi comme artiste » ?

N'est-il pas l'homme en tant qu'être imparfait l'auteur de l'œuvre, et n'est-elle pas l'œuvre la représentation de son auteur ?

L'œuvre pourrait se matérialiser comme un témoignage de l'existence physique et psychique, comme un témoignage de l'être, de la conscience de l'existence et de l'instant.

Ma peinture est l'espace ou j'ai enterré mon être comme « espace d'être », à travers le souffle comme mon « temps d'être ».

La beauté réside dans ce pouvoir d'enregistrer l'unicité de chaque instant⁵⁸. Je peux dire que ces concepts de « moi comme espace » et « moi comme temps » rejoignent le principe qui est à la base de la création des peintres impressionnistes. Les travaux des impressionnistes ne rejoignaient pas vraiment l'idée de surprendre l'instant de la nature comme extérieur, comme paysage, mais plutôt l'instant de la nature comme intérieur d'eux-mêmes. Les travaux de ces peintres se faisaient par une superposition rapide de tâches de couleurs, et le mélange se faisait sur le support même ; c'était leur manière de se surprendre à eux-mêmes, en face d'une réalité vécue à travers la nature (se surprendre à eux-mêmes en rapport à la nature). La nature n'était que le prétexte, ou une sorte d'inspiration-surexcitation, pour surprendre leur vie intérieure sur la toile.



Lee Ufan, 1977, *From Line*, colle et pigment sur toile, 182 x 227 cm, Musée National d'Art Moderne, Tokyo

⁵⁸ Cf. Plotin, *Ennéades* : l'instant (l'Un) est transcendantal.

On retrouve le même principe chez les surréalistes, qui voulaient représenter dans l'œuvre leur vie intérieure, d'une manière « nue », brute.

Si les impressionnistes se sont provoqués à travers la nature, les surréalistes stimulaient leur subconscient par le rêve. Tout ce qu'ils rêvaient, ils le transposaient le lendemain dans leurs créations. C'est le cas d'André Breton et de l'écriture automatique. Ils voulaient rendre l'homme, l'instant de l'homme, la conscience pure, l'être. Les expressionnistes abstraits américains ont eu la même démarche, par l'idée que l'artiste vit dans son art.

Jackson Pollock parle d'« être dans sa toile », et dit-il : « *Lorsque je suis dans ma peinture je ne me rends pas compte de ce que je fais. C'est seulement après avoir en quelque sorte « fait connaissance », que je vois où je voulais en venir* »⁵⁹.

C'est ainsi qu'un tableau de Pollock n'est pas la représentation d'un problème esthétique, mais la présentation d'un acte physique et métaphysique.



Hans Namuth, 1950, *JACKSON POLLOCK '50*, photographie

⁵⁹ ROWELL, Margit, *op. cit.*, p. 30.

La toile n'est pas un espace que l'artiste remplit, mais un espace dans lequel l'homme se manifeste réellement, et il conçoit son étendue comme étant infinie. Elle est infinie parce qu'elle est toute l'extériorité de la toile même.

Les mécanismes de l'élan et du trajet de cette énergie libérée, il ne peut ni les connaître, ni les prévoir.

La seule chose qu'il sait, c'est que dans une situation donnée ils se déclencheront, *« preuve de sa vitalité, soutenue contre le néant, preuve qu'il existe d'une certaine manière⁶⁰ »*.

Le travail de Pollock est un travail d'introspection, pour mieux le dire de sur-introspection de sa vie intérieure. C'est une manière de se montrer authentique, d'avoir le courage de vivre consciemment chaque instant de sa vie. L'art, c'est la sincérité d'être, il demande la force de se montrer d'une manière consciente, à chaque moment.

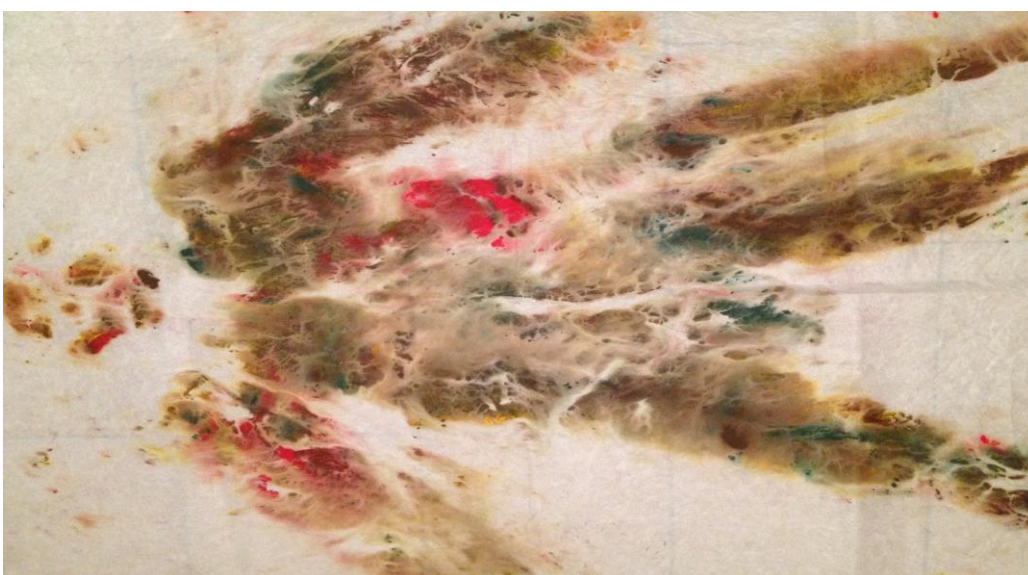
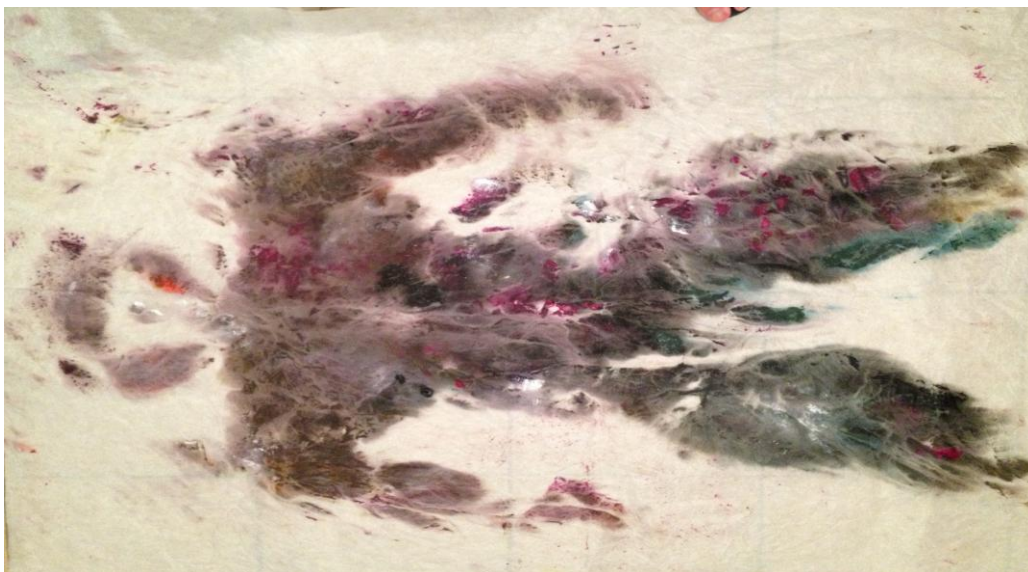
Si l'œuvre d'art c'est la fin d'un instant de la vie de l'artiste, l'art est la preuve de sa vie. C'est pour cela que je nomme mon art comme éphémère, qu'il existe seulement dans le moment de la création. L'enregistrement de mon art ne représente pas mon art.

L'idée de l'art comme enregistrement de la mort, d'un instant d'être, apparaît aussi chez l'artiste Lee Ufan. Toute son œuvre picturale est produite en état d'apnée. Les traces qu'il fait sur la toile représentent un enregistrement de chaque instant qui vient de mourir dans son existence ; c'est une sorte de mémorial, musée de l'instant.

Pour moi, les produits qui restent après mes actions sont le tombeau de mes instants d'être. C'est une manière de vivre consciemment le présent, ce que rejoint le concept de *« présent de l'œuvre »*.

Cela signifie que moi et « moi comme artiste », sont des identités inséparables.

⁶⁰ ROWELL, Margit, *op. cit.*



Les empreintes, 2012, Papier, pigment, sécrétions corporelles

II. 2. 3. L'empreinte d'un instant

Une autre œuvre en accord avec *Poumons/Pigment* est *Les empreintes*. C'est une œuvre très chère à moi, parce qu'elle a impliqué un protocole singulier - une approche intime. Quoique la présentation favorise le côté esthétique de la peinture, l'action en soi a une grande importance pour moi. Elle a consisté en une interaction directe de mon corps avec d'autres corps masculins vivants. C'est une manière d'incarner la peinture, de la vivre.

Par un remplacement du liant des couleurs en poudre (les pigments) par toute autre sécrétion corporelle j'arrive à garder, à travers les impressions, les traces d'une existence, d'un vécu.

C'est un travail d'approche, de contact, de caresse et de sentiment. C'est un travail qui m'implique autant en tant que peintre qu'en tant que femme.⁶¹

Les empreintes rejoint mes actions avec la peinture. Elle s'inscrit dans un travail sur la mémoire et sur la volonté de garder le vécu de mes sentiments (l'instant). Par le fait d'utiliser la sueur comme matériau, je parle d'une passion, d'un travail du corps à travers le désir et d'un pétrissage de l'intérieur.

Je l'ai construit comme un triptyque parce que j'ai senti qu'il y a trois aspects importants que je dois garder de cet homme : i) les moments de solitude à deux,

ii) les moments d'attraction, et

iii) les moments de rejet.

Je leur accorde de l'importance parce qu'ils ont contribué à la connaissance de mon identité-femme.

Je trouve dans ce travail l'occasion de parler de l'œuvre de l'artiste Ana Mendieta.

Je m'y sens liée autant par la manière de travailler comme artiste, que par la recherche identitaire propre à l'être humain.

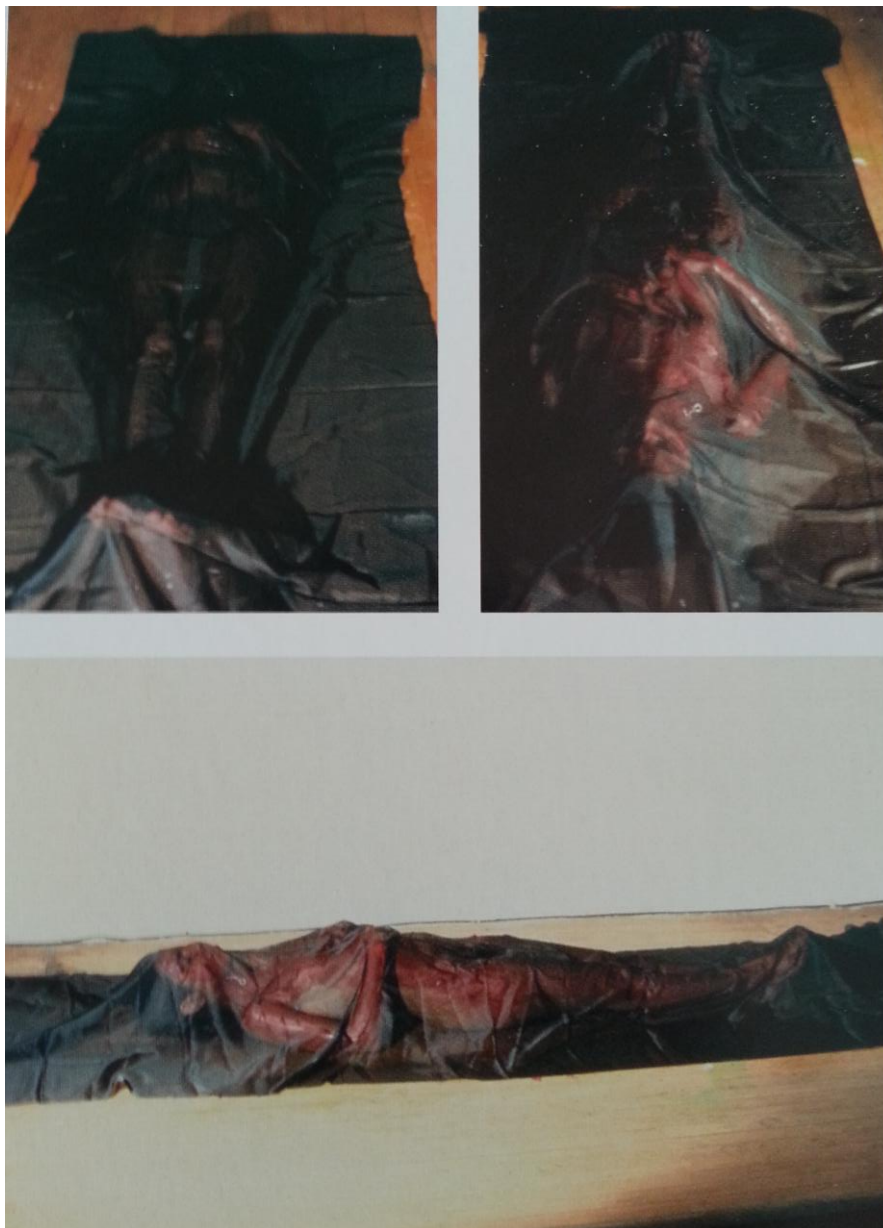
Dans son travail elle a utilisé beaucoup la technique de l'empreinte corporelle, qui pour elle parle de l'éphémère de l'existence par rapport à la multitude des relations qui existent entre les hommes, et entre les hommes et la nature.

Elle écrit, dans un manifeste artistique des années 1980, que son art « *est fondé sur la croyance dans une unique énergie qui coule partout, des insectes chez les hommes, des hommes chez les spectres, des spectres chez les plantes, des plantes dans la galaxie entière* ».

Le sang, matériau dont elle se sert en tant qu'élément « *très fort et magique* », rappelle la force de la sexualité féminine et l'horreur de la violence sexuelle masculine. Dans la performance *Body Tracks*, faite en 1974, l'artiste utilise le sang comme matériau : elle y trempe ses mains et avant-bras et après, elle recouvre un mur de haut en bas avec les traces de ses bras.

⁶¹ Je ne peux pas présenter l'enregistrement de l'action, pour la raison de protection de l'image et de l'intimité des personnes participantes.

Dans les séries *Siluetas*, réalisées à partir de 1973, en Iowa (EU) et au Mexique, elle laisse une empreinte soit de son corps, soit de la présence de son corps, sur la terre, dans différentes locations extérieures. Les matériaux qu'elle utilise sont des matériaux hautement signifiants, et qui sont également utilisés dans des rituels de Santería : le sang, la terre, l'eau, la boue et les pierres, le sable, les fleurs et les feuilles, les plumes, de la poudre à canon, des branches d'arbres et des bois flottants ; ces matériaux sont parfois incendiés, contournés par des feux d'artifices, ou aspergée par de la peinture rouge, et sont devenus sa signature artistique.



Ana Mendieta, 1974, *Sans nom (empreinte corporelle)*

Pour Mendieta, l'empreinte corporelle était une technique de reconnexion avec son passé, et peut être un moyen d'atteindre une certaine paix, par l'intermédiaire du contact avec les éléments de la nature, si absents de sa vie depuis qu'elle entre dans les orphelinats et les familles d'accueil d'Iowa. C'est comme si Ana recompose un monde, Cuba, d'où elle aurait tiré sa force, qui l'aurait protégé, formé et soigné. C'est un monde parental, de famille, c'est-à-dire un des milieux qui donnent une des identités de chaque personne. Toutefois, en étant une identité première, c'est une des plus périssables, tout comme les matériaux que l'artiste utilise.

Dans ces œuvres, l'artiste se sert de la nature pour incorporer des thèmes politiques (identité féminine, violence). Elle fait partie, à côté de Katharina Sieverding, Gina Pane, ORLAN, Marina Abramovic, Carole Schneemann, Lynda Benglis, Yoko Ono, VALIE EXPORT, de la deuxième période du féminisme. Elles ont contribué à la concrétisation de l'art féministe comme courant artistique, à travers des pratiques comme Body-Trauma ou Body-Art.

Dans les années 1970, le sang était reconnu comme un matériau artistique à la fois féminin et féministe. Même si elle continue la tradition d'œuvres avec la terre de Robert Smithson et de Richard Long, du fait que ce soit une femme la personne qui travaille avec la terre elle est en position tout à fait différente. Son art a été son corps, et par le fait qu'elle l'a mis sur la terre elle a essayé de s'y enraciner dans une terre qui n'était pas son Cuba natale, et d'établir avec la nature une relation qui passe par les mythes du continent américain⁶².

Je note, comme thèmes similaires aux miens dans le travail d'Ana Mendieta, le problème de la délocalisation (recherche de fusion entre tous les lieux où j'ai vécu), la construction constante de l'identité, une position politique comme artiste.

L'histoire personnelle de chacune produit des différences entre nos démarches. Ainsi, la délocalisation a été un choix personnel pour moi, et non pas imposé de l'extérieur, quoique j'ai cherché la liberté/me définir en me coupant de mon milieu humain d'origine.

D'autres artistes référents qui utilisent les empreintes corporelles sont Yves Klein (la performance *Anthropométries de l'époque bleue*, 1960) et Wang Peng (la performance *84 Performance*, 1984).

⁶² Cf. <http://www.nytimes.com/2004/06/20/arts/art-her-body-herself.html> et <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/573>

II. 3. L'espace de l'œuvre est l'espace d'être.

II. 3. 1. Le milieu

Dans mon travail, l'« espace de l'œuvre » est l'« espace d'être »⁶³.

Je trouve que ma création fait partie intégrante de ma vie et qu'elle est influencée par mes expériences.

Mon œuvre est ma réflexion sur moi, dans l'espace de l'œuvre. Pour ça, l'espace de l'œuvre est l'espace d'être, de vivre. Comme l'art fait partie intégrante de ma vie, son espace ne pourrait être que l'espace de mon existence.

Les réflexions suivantes sont très importantes pour donner cohérence à cette affirmation :

- i) l'artiste et sa vie sont inséparables.
 - ii) les pensées (son intérieur) sont dictées par ses expériences réelles
 - iii) les pensées créent les productions artistiques,
- on obtient que :
- iv) l'artiste, par l'intermédiaire des expériences vécues par l'intermédiaire de son corps, crée l'œuvre.

Aucune chose n'est prédéfinie et durant aucun moment il n'y a de chose prédéfinie. L'œuvre se construit à partir d'une idée, mais elle souffre un processus continu de transformation, du début jusqu'à la fin.

Comme c'est une action en *live*, mon travail artistique implique et comprend tous « les défauts » survenus, et intègre à la fois tous les accidents survenus. Ils font partie de mon existence, et implicitement du processus de construction de l'œuvre. Ils sont inévitables et tiennent d'imprévisible (hasard). C'est pour cela qu'ils sont « bienvenus » parce qu'ils ne font qu'enrichir mon travail.

Accepter l'authentique à travers le hasard, la faute, la surprise, signifie pour moi une manière de m'accepter en tant qu'être humain, avec toutes mes puissances et impuissances liées à la limites de ma nature humaine.

Un être humain qui fait preuve d'une grande curiosité est tenté de tout essayer, et il considère qu'on pourrait oser à chercher sans limites.

Le courage de m'aventurer dans ce domaine « de tout essayer pour tout comprendre » m'a fait découvrir que l'inexactitude (l'accident) accompagne ce processus.

Le désir de connaître nous amène au désir de tout essayer. Il nous amène au désir de transgression et au désir de s'assumer les risques. C'est plutôt la seule façon de ne pas me décourager et de continuer mes recherches.

Pourquoi assumer les risques et valoriser les erreurs ? Ceci viendrait de la conscience qu'on ne peut pas tout contrôler si on veut savoir.

⁶³ SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Eclat, 2007. Il intègre l'expérience et le somatique dans le champ de *soma-esthétique*, qui « s'occupe de l'étude critique et de la culture méliorative de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou soma) en tant que site d'appréciation sensorielle (aesthesis) et de façonnement créateur de soi ». (op. cit., p. 11)

Le désir de connaître détermine de briser toutes les barrières, de transgresser toutes les règles, et de mettre en question toutes les normes.

1) Curiosité → Désir de connaître → Expérimenter → Transgresser

2) Curiosité → désir de connaître → désir d'expérimenter → désir d'épuiser toutes les possibilités → désir de m'accepter

C'est tout ce que je vis au quotidien, et que j'expérimente aussi dans mon art.

Comme mon œuvre est mon existence, l'espace de l'œuvre devient l'espace d'existence et vice-versa.

L'œuvre = l'interaction qui se déroule dans un certain lieu et un certain moment.

L'interaction = mon corps qui interagit à travers ma pensée pour connaître *l'alentour* (l'espace → milieu).

C'est une recherche pour percevoir les qualités *imprévoyantes* (*imprévues, surprenantes*) des choses ; elle concrétise un certain champ d'exploration du moment, qui pourrait se constituer dans une surface, un lieu, un objet, une structure (comme ensemble, architecture de la matière).

L'espace (l'environnement, le milieu) et mon corps créent l'œuvre.

Mon corps occupe une position dans l'espace, et il se déplace et réagit dans un périmètre donné, qui ne peut être que l'endroit où j'existe comme individu à un moment donné.

L'espace de l'œuvre = l'espace approprié parce qu'il est imprégné de moi même comme artiste à travers mes actions comme art (ma démarche artistique)

Mon corps comme le corps de l'artiste qui interagit dans un certain territoire comme espace d'art, donne le caractère de l'œuvre ; ce caractère se matérialise dans la forme d'œuvre.

La forme d'œuvre est tout à fait déterminée (liée à) par la façon dont, à travers les limites de mon corps, je réussis à dépasser et à découvrir les limites de la structure de la matière choisie comme sphère d'interaction.

L'espace de mon existence (mon corps et ses actions) devient l'espace de l'œuvre (l'endroit où se produisent mes interactions, le milieu).



La hauteur, 2013, Action painting, pigment sur rouleau en papier, 500x100cm

La hauteur

« Le chaos peut avoir un caractère de guérison, dans sa liaison avec l'idée d'un mouvement ouvert qui caractérise la chaleur de l'énergie du chaos pour la transformer en quelque chose d'ordonné ou mis en forme » (Joseph Beuys).

Dans mon travail je questionne toujours la matière, le geste, et l'espace.

La hauteur est mon œuvre où l'idée d'espace et de ses dimensions est centrale.

« L'espace » envoie aux autres critères que je m'impose pour la création, comme par exemple : le fait d'assumer le travail *in situ*, le corps et son rôle, et la gestualité picturale.

Le support -qui n'a pas de cadres- est toujours de grandes dimensions et ma peinture déborde les marges du support.

Tous ces travaux n'existent réellement que dans le moment de leur création.

Tout ce qui reste après, supports vidéo ou photo, même les peintures, sont considérés comme enregistrements et non pas comme œuvres en eux-mêmes.

Je suis toujours dans une éthique de remplir-vider-remplir.

Etant un travail *in situ*, c'est un travail unique qui ne peut se faire que dans un endroit unique, et ne se réalise que sur place et pas au préalable.

En essayant d'attraper les performances de mon corps idéal par l'intermédiaire de mon corps réel, je crée de grandes tensions intérieures que j'arrive à ~~les~~ régler par l'intermédiaire de la peinture

La technique est celle du gestualisme pictural.

Je ne touche pas le support, ni avec ma main ni avec un autre outil.

Je trouve que la forme qui est née de ce processus est fraîche et spontanée et que sa force vient de sa naturalité.

On parle de temps et d'espace très concrètement, le temps et l'espace de l'œuvre et le présent tiennent strictement de la réalité vécue de moi-même maintenant.

Ainsi, mon œuvre renvoie toujours à mon expérience et mon expérience crée l'œuvre.

Une approche importante de l'acte de création comme recherche identitaire, se trouve dans les actions du groupe japonais Gutai⁶⁴.

Il est fondé par Yoshihara Jiro en 1954, près d'Osaka, dans la région de Kansai.

Révéle en Europe et en France par Michel Tapié, il a une grande influence sur l'art nord-américain ainsi que sur l'arte povera italien.

L'idéologie des membres du groupe Gutai est beaucoup influencée par le contexte du Japon d'après la seconde Guerre Mondiale, réduit en cendres par les explosions atomiques de Hiroshima et Nagasaki.

⁶⁴ Etymologie de nom *Gutai* : le terme vient de *gu*, instrument, et *tai*, corps. L'adverbe *gutaiteku* = concret, incarnation, qui s'oppose donc à l'abstrait.



Murakami Saburo, en train de traverser 21 châssis en bois tendus sur chaque côté du papier kraft couvert de poudre d'or, lors de la 2^e Exposition d'art Gutai, 1956

En résumé, les idéologies du groupe Gutai sont :

- l'importance des matériaux.
- des œuvres *in situ*.
- le rôle du corps.
- la gestualité picturale.
- le *happening*.

Les membres comme Yamamoto Atsuo, Shiraga Kazuo, Kunayama Akira, Murakami Saburo, Tanaka Atsuko, Motonaga Sadamasa, Shiraga Fujiko, Shozo Shimamoto ont eu, dans leurs œuvres, une vision totalement neuve :

- sur l'*espace*
- sur le *temps*
- sur la *peinture*, qui sont transformés en concepts.

C'est pour la première fois au Japon, que des artistes peuvent s'exprimer d'une manière assez libre.

Le temps, l'espace et les matériaux, pour ces artistes tout devient peinture.

Le temps - Le temps de l'œuvre est le temps concret de l'expérience artistique.

D'où le caractère éphémère de leurs productions, et l'accent qui est mis sur l'acte de faire, et non pas sur la production qui découle de cet acte.

L'espace – La problématique de l'espace persiste, pour les membres du Gutai, dans faire-détruire-refaire (la majorité de leurs œuvres ont été détruites après leur fabrication ; il ne reste que très peu de traces des originaux, mais on retrouve des traces vidéo et photographiques⁶⁵).

Ainsi, la destruction revient très souvent, ce qui montre la violence dégagée dans ces œuvres.

Leurs espaces de travail sont plutôt des grands espaces, comme l'espace extérieur ou la scène.

La scène renvoie à l'idée de théâtre. Il faut préciser que les membres Gutai n'avaient pas l'idée d'un nouveau théâtre ou d'une performance.

Ils sont toujours restés dans la position de plasticiens. Toutes leurs actions se traduisaient pour eux en « faire de la peinture ».

Dans ce cas, la scène a un rôle de cadre pour représenter la peinture, qui donne une forme de composition spatiale et qui permet une liberté d'action ainsi qu'une visibilité de l'œuvre.

La peinture – En japonais, il existe deux termes pour exprimer la notion de peinture : *kaiga* et *é*, qui correspondent plutôt aux deux termes anglais *painting* et *picture*.⁶⁶

⁶⁵ Des détails qui montrent le rapprochement de ma démarche artistique de l'art du groupe Gutai.

⁶⁶ Cf. ATSUIO, Yamamoto, TIAMPO, Ming, DE MEREDIEU, Florence, *Gutai - Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002.

Kaiga est painting. Son sens est formel et dur.

É est *picture*, il a une connotation familière et douce.

Pour les membres Gutai, la peinture est représentée par le mot *é*.

Les artistes japonais considèrent que la peinture est une garantie de la vraie liberté, qu'elle est la certitude de pouvoir tout faire.

Pour Shimamoto Shozo, « *la peinture est une chimère quelque chose d'exagéré, qui n'existe pas dans notre monde* ».

Les matériaux, naturels (de l'eau, pigment, boue, bois, papier) ou artificiels (acier, pellicule, lumière électrique), font l'objet d'une profonde jouissance, fonctionnent sur un monde réactif.

Ils sont de la matière mais contiennent à la fois de l'âme ; dans ce cas, l'âme de la création picturale est déjà enregistrée dans les matériaux.

Pour les artistes Gutai, l'acte de violence est en effet un acte créateur. La forme est née dans une sorte d'explosion créatrice.

Dans ce cas, on peut parler de l'action dans la peinture parce que la violence implique une sorte de volonté du corps, qui dépasse la notion du geste.

L'acte violent a une narration qui est à la fois fin et début.

Chaque œuvre doit avoir du *ki* – l'expérience esthétique de la violence. « *Chaque peinture a un ki différent qui dépend de ses expériences personnelles.* » (DE MEREDIEU, Florence, *op. cit.*)

La philosophie de la violence dans l'acte créateur, présente dans les œuvres du groupe Gutai, a des racines dans la tradition japonaise : les fêtes de célébration nommées *matsuri*.

Pour Shiraga Kazuo, il ne s'agissait pas d'une expérience frivole de la forme. L'artiste disait : « *Mon art a besoin non seulement de beauté, mais aussi de terreur* ». (DE MEREDIEU, Florence, *op. cit.*)

Pour les artistes Gutai, « *détruire pour reconstruire* » a un caractère thérapeutique, de soulagement et de guérison. Ils ont vécu pendant le période d'après la seconde Guerre Mondiale, période où les Japonais vivent le choc du chaos des bombardements, de la destruction d'après la guerre, la sortie de la dictature militaire, et l'occupation américaine. C'est une des périodes qui bouleversent les membres d'une société. C'est pour cela que l'art devient un territoire de la thérapie.

Mon rapprochement du groupe Gutai a lieu autant a) en plastique, par :

- l'intérêt constant pour les matériaux, la conscience que les matériaux créent l'œuvre
- le fait d'assumer le travail *in situ*, *l'instant comme le temps et l'espace de l'œuvre*
- le corps comme individu artiste
- la gestualité picturale,

b) que sur le plan artistico/idéologique, par :

- la pratique de l'art en tant que guérison
- la recherche identitaire
- une vision sur la posture d'artiste comme étant une posture politique
- le fait d'être en permanence consciente de la réalité vécue.
- le caractère thérapeutique de l'art.

II. 4. « Moi comme temps »

Le présent en tant que « temps de l'œuvre ».

Dans ma conception *tout art est éphémère*, et ça parce que l'art s'adresse à la manière de percevoir, qui change d'une manière continue.

II. 4. 1. Le présent (l'importance du moment vécu)

C'est pour cette raison que j'affirme « le présent » comme le seul moment d'existence de ma création. Comment conscientiser le présent dans le présent, c'est-à-dire comment faire que je sente le présent ? Est-ce que le présent de ma création est le présent de moi-même ? Seulement l'acte artistique pourrait nous montrer que nous avons vécu le présent.

La notion de « présent » se réfère au choix de vivre toujours dans un futur proche.

Valoriser constamment le présent comme le seul moment d'être, signifie l'attitude de vivre toujours tout comme le dernier moment de la vie.

« Le présent de l'œuvre » est une formule qui désigne le moment de la création et de l'existence de l'œuvre. Pour moi, ces deux moments coïncident parce que je conçois que l'art existe seulement pendant le moment de l'action comme forme de création.

Tout ce qu'on voit après une action artistique ne sont que des « traces » d'un acte artistique. Ils n'ont que la valeur d'une trace; les résultats de mes actions sont des « produits-résidus » de l'acte artistique.

L'œuvre en soi représente l'action en soi. Les enregistrements de toute sorte (photos, vidéos, dessins) se constituent dans une base de documentation de mon travail, une possibilité de le revoir / re-consulter / re-analyser. Ils ont le statut d'enregistrement de mon œuvre, mais pas le statut d'œuvre en soi.

Pour analyser ma création, il faut que je trouve la réponse à quelques interrogations :

D'où vient cette envie en moi, de valoriser le présent ? Pourquoi faire des « actions » ?

Pourquoi considérer que l'art a un terme de validité ?

La production artistique est une production de la pensée, qui existe en relation avec un certain endroit, et qui est vécue dans une certaine période de temps.

Notre pensée souffre continuellement des altérations, qui la modifient d'une façon ou d'une autre, et qui influencent notre perception; la perception produite par la pensée est modifiée par notre vécu.

Notre pensée représente nos perceptions sur le monde (les choses) ; notre manière de percevoir le monde est un système qui change à tout moment ; la pensée est continuellement influencée par notre sensibilité, nos émotions, nos sentiments.

On vit (perçoit) différemment différentes choses, dans différents moments du temps, et en fonction des différents endroits. On est conditionné par des circonstances.

A travers l'art on expérimente ce sentiment d'« ici et maintenant », parce que l'art ne sollicite pas la compréhension de quelque chose à travers l'information passée par un processus élaboré de raisonnement, car l'art s'adresse à la perception.

La perception est la faculté de concevoir quelque chose en mettant en liaison la réalité présente (possible) avec la réalité imaginée (virtuelle).

La réalité imaginée n'a de support que dans la réalité présente (car nous ne pourrions pas nous imaginer quelque chose qui nous est tout à fait étranger).

L'étrangeté est une chose qui ne nous plaît pas, parce que nous ne pourrions pas nous l'imaginer se mettre à exister.

L'art passe, pénètre, est valable, seulement s'il est une forme des choses qu'on prétend (qu'on désire) qu'elle soit reconnue, qui se donne à être reconnue. L'art est reconnu comme étant de l'art seulement si la forme qu'il crée est reconnue par les autres hommes. Quoiqu'il tienne «d'ailleurs», l'art est dans une constante liaison avec la réalité.

Assumer une œuvre qui réside dans « l'acte de faire » et non pas dans « les produits dérivés » de l'acte de faire, signifie assumer que mon art fait partie de ma vie, et qu'il est mortel comme moi-même.

Le fait d'avoir défini que le temps de mon œuvre ne peut être que le présent de l'œuvre signifie que j'ai la conscience de moi-même, au sens où je suis consciente de chaque moment du temps présent de mon existence.

Le présent de l'œuvre m'oblige à vivre la réalité des choses, m'oblige à avoir une conscience du monde par une ré-analyse constante de la conscience de soi-même.

L'œuvre d'art est un témoignage de la conscience d'avoir été nous-mêmes, qui est une preuve d'avoir la "conscience du monde" – être conscient de toutes les relations, ou avoir la conscience du milieu, ou avoir la conscience des modifications apportées par les interactions.

Je trouve que le fait de considérer le temps présent comme le temps de mon œuvre, est une manière de dire que je suis présente, que j'y participe, que je l'analyse, et que je m'analyse en fonction de chaque instant, que j'observe ma transformation, et que j'essaie d'être consciente d'elle.

L'affirmation de vivre le présent de l'œuvre en accord avec le présent de chaque instant de ma vie est pour moi une manière de me montrer vibrante à chaque transformation qui survient dans mon présent. C'est pour cela que je trouve qu'un artiste ne pourrait pas avoir pendant toute sa vie la même façon de travailler ou de réagir en art. Je crois que les transformations survenues dans chaque présent de son existence impriment un changement dans sa démarche artistique.

L'art change à chaque instant parce qu'il est déterminé par les changements de notre manière de travailler, qui sont déterminés par les changements de notre perception sur le monde.

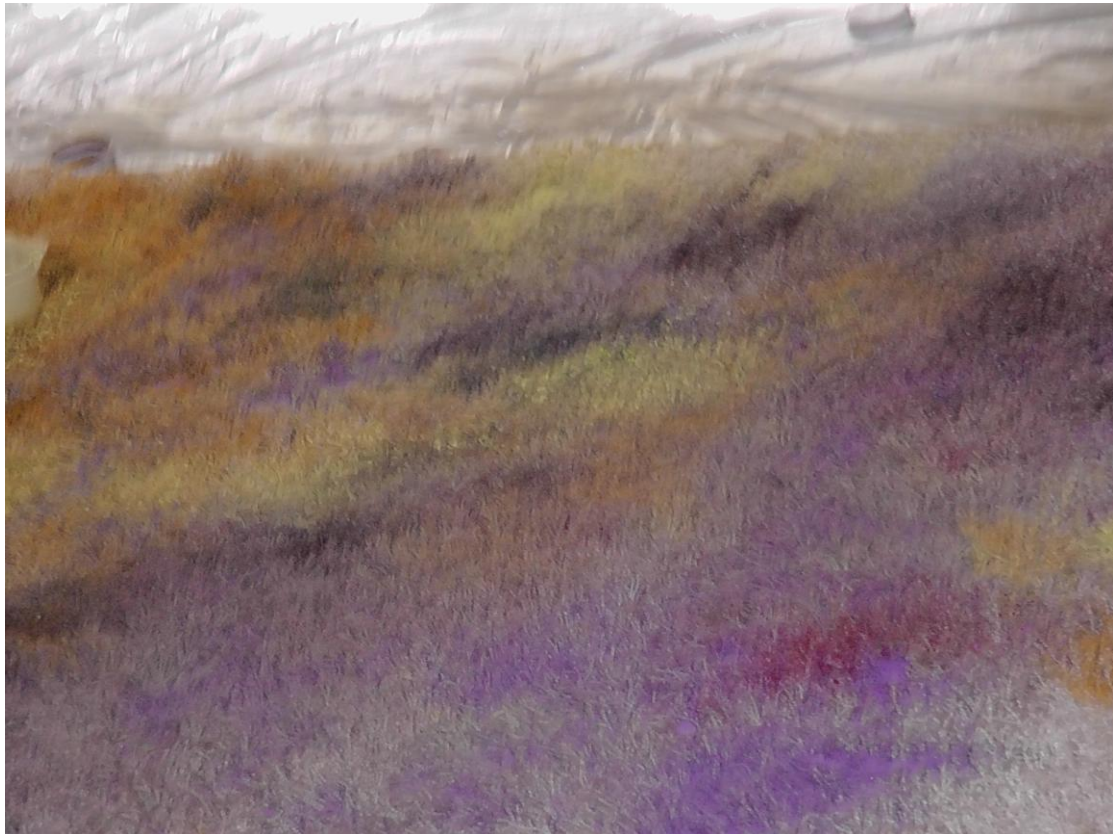
II. 4. 2. L'action en art est le seul moment où on considère que l'art est en accord avec la conscience de ce qu'on est à chaque instant.

Etre conscient implique d'avoir la conscience en permanence des interactions et des changements qu'elles produisent.

- i) Le fait de changer constamment signifie que*
- ii) chaque moment présent change, ce que fait que*
- iii) notre connaissance de chaque présent change, que*
- iv) nous-mêmes nous changeons en fonction du changement de nos connaissances et que*
- v) notre production artistique est une manière de donner forme à notre transformation survenue à cause du changement du moment;*
- vi) c'est une manière de nous montrer transformés/changés à chaque instant.*

Assumer mon œuvre seulement dans le présent pourrait être pour moi une manière de vivre « chaque présent » d'une manière ultime.

Vivre chaque moment d'une manière ultime à travers l'art, est une manière de rendre réels tous les facteurs qui me transforment.



Caresses, 2013, Action painting, tapis et pigments

Caresses

J'associe toujours les couleurs avec le concept de liberté.

La peinture est ce que me permet de voir mes pensées.

Pour moi elle est littéralement l'incarnation de l'idée de la liberté totale par l'intermédiaire de la matière, ce qui donne sens à ce désir de mouvement continu autant dans la pensée que dans l'espace physique.

Caresses est un œuvre sur la lumière et sur la joie d'être. L'œuvre montre l'idée que nous, les êtres humains, nous sommes des entités en communication avec l'environnement. Notre état d'esprit est influencé par l'ambiance, le milieu, les interactions.

Les couleurs avec lesquelles je fais cette peinture sont des couleurs vivantes, chaudes et lumineuses, qui viennent retranscrire sur le tapis mon état d'esprit de ce jour-là.

Les mouvements sont aussi en harmonie avec le beau temps d'été, et se traduisent par des gestes doux, détendus, larges.

Comme ça, l'espace et le temps deviennent un, et ce « un » s'inscrit dans l'instant. C'est l'instant qui est le présent de l'œuvre, et qui se transforme dans l'espace et le temps de mon existence.

Cette transformation atteste que ma production artistique est totalement conditionnée par mon existence.



Jutta Koether, 1992, *The Inside Job* (NYC, W.8th Street), installation-performance

Jutta Koether est une artiste qui travaille avec l'espace intime, et qui met en scène la peinture dans l'espace intime. Pour elle, la peinture est un objet. Le même rapport peinture-espace se retrouve dans la démarche de l'artiste Ei Arakawa (la performance *See Weeds*, 2012).

B LES IDENTITES IDENTITE FIXE / IDENTITE MOBILE

II. 5. Les interactions. Comment je transforme mon art en fonction des transformations qui sont survenues dans ma vie.

Je pourrais dire que l'art n'existe pas, que c'est seulement l'artiste qui existe. Comme l'art est une production d'un être humain nommé artiste, il faut donc définir ce qu'est l'homme avant de définir ce qu'est l'art.

J'affirme cette chose parce que :

- 1) L'art est une chose a priori à la pensée. Je veux exprimer par cela que l'art est plus que la pensée.*
- 2) La pensée est générée par des émotions. Les émotions sont générées par les impressions.⁶⁷*
- 3) Les émotions sont liées aux expériences.*
- 4) Les expériences sont individuelles, elles sont singulières.*
- 5) C'est pour cela que l'art pourrait nous définir comme individus, parce qu'il est la création des expériences singuliers d'un individu.*

En d'autres termes, on approche l'art par un regard sur l'artiste ; c'est une de mes convictions artistiques.

II. 5. 1. Ma pratique actuelle.

Maintenant, ma production artistique consiste dans des actions nommées par moi-même « interactions ». Elles matérialisent mes théories /convictions/croyances que nous produisons seulement ce que nous sommes, à travers ce que nous désirons d'être.

Cheminements du désir :

Désir → projection et introjections dans l'avenir → mouvement → interactions → fuite de la stagnation dans une posture et d'assignation d'une posture/ instant /identité.

Désir → avenir

Désir = devenir

La vie d'un homme est la somme des interactions, à travers le temps, entre l'espace et son « je ».

⁶⁷ Cf. HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Litografía Rosés S.A., Gavà, 2011.

Une interaction comprend, en plus des relations de la vie courante, « physiques », les interactions par « impression à distance », avec des penseurs, des artistes, des écrivains. Les artistes référents rentrent dans cette catégorie d'interactions.

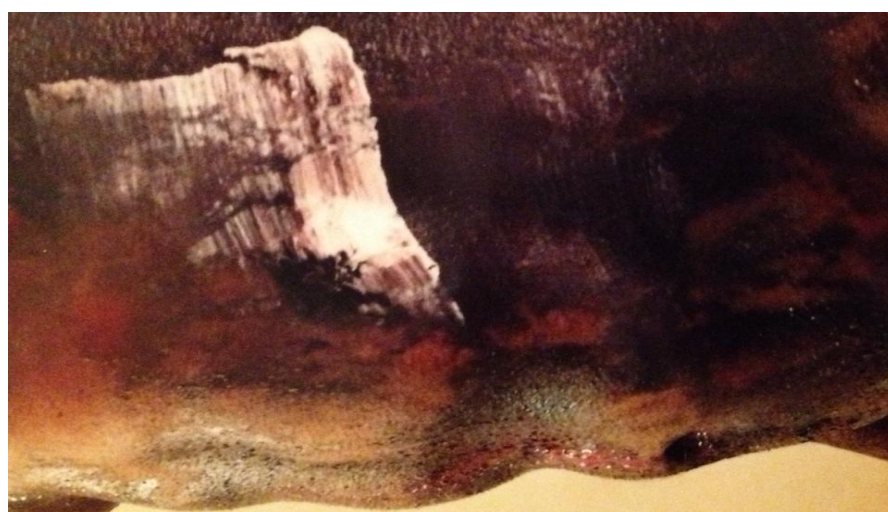
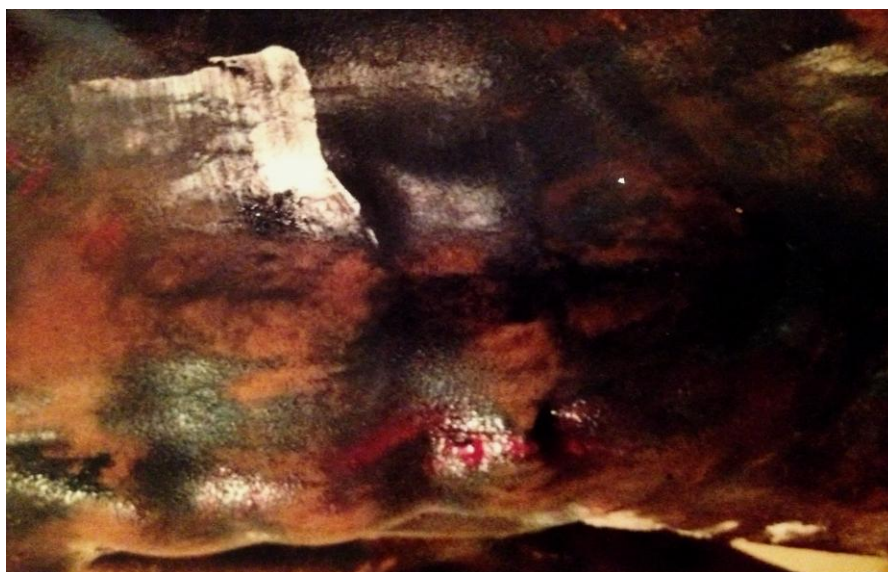
Les sens perçus à travers différentes interactions sont parfois en opposition, et l'homme doit alors affronter le problème de la dés-unité de la perception et de la conscience. Nous pouvons décrire la vie de chaque personne comme étant son mouvement à travers le temps, dans l'espace. Chaque mouvement que nous effectuons nous fait rentrer dans des nouvelles relations (interactions), et chaque interaction crée un nouvel milieu (ou paysage humain, *humanscape*). Chacune des interactions Moi-Autre nous fait rechercher du sens, et pour trouver le sens Moi rentre dans un processus réflexif ; on a alors l'interaction Moi-Moi, après et concomitamment à l'interaction Moi-Autre. La volonté de chercher du sens a son origine dans la rencontre ; la rencontre est une relation. La recherche nous fait suivre d'une manière consciente le mouvement, c'est-à-dire en conscientisant tout ce que se passe à chaque rencontre. Le mouvement est la même chose que la recherche de sens.

Chaque interaction nous apporte un nouveau sens. Mais comme notre essence est le mouvement, nous ressentons de la souffrance pendant les situations (qui relèvent de la catégorie des interactions et des relations) qui nous immobilisent à travers l'imposition d'un sens. Il s'agit d'instantanés totalitaires, et nous pouvons arriver à ce que notre mouvement cesse dans un de ces instants. Je nomme cette sorte d'instantanés – tableaux « *identité fixe* ». Mais chaque rencontre de ce type, qui nous immobilise dans un instant totalitaire, est détournée par la *sensibilité non-altérée*.

La sensibilité non-altérée augmente la conscience, et les deux se stimulent l'une l'autre. Le refoulement après une rencontre immobilisante se produit par le désir de s'exprimer et de continuer le mouvement. Nous désirons exprimer ce qu'on a vécu, de lui donner un sens, or le sens se construit à travers la relation homme – homme (milieu). Le désir d'expression est produit donc par le couple « sensibilité non-altérée » et « conscience ».

A chaque interaction, une forme m'est assignée par ceux qui interagissent avec moi. Il est très probable qu'elle ne corresponde pas à la forme que je sens être la mienne, dans cet instant précis.

Aussi, à chaque interaction j'assigne une forme à ceux avec lesquels j'interagis ; cette forme peut ne pas correspondre avec la forme qu'ils ressentent être à eux.





Les torses, 2012, Photos, pigment et sueur sur le corps

Les torsos est un travail photographique sur la notion de « forme ». Il est strictement lié à ma démarche de reconstruction identitaire, intégrée dans mon idéologie d'artiste.

Ma nouvelle identité comporte trois plans : femme – artiste – émigrant.

Dans la vie réelle, ces dimensions se manifestent par des échanges dans le paysage humain de mon espace migrationnel. Ce que m'anime de puiser dans la diversité culturelle est le désir de rencontrer la diversité de l'Autre, mais au même temps de rencontrer ce que nous avons en commun. Ceci veut dire que je veux m'enrichir à travers le contact avec l'Autre, mais au même temps de garder non-altérée mon identité primaire.

Les seuls rapports qui pourraient satisfaire cette démarche seraient les interactions humain-humain de type « je-tu », qui ne sont pas hiérarchisés ou institutionnalisés.

Cette série de photos est l'expression de ce type de relations, que j'ai vécu grâce à mon expérience migrationnelle. Ces photos sont l'expression de l'obsession de la forme non-altérée, forme dont je veux que je m'aperçoive dans une relation avec un homme. Il s'agit d'avoir un rapport non-hiérarchisé de type « je- tu ».

Dans l'action *ensevelissement d'une vénus*, Otto Muehl imbibe le corps d'une femme avec de la couleur, et ensuite il l'enveloppe dans une toile. Par ce travail avec le corps humain (corps d'un homme qui travaille avec le corps d'une femme), il veut changer, par l'intermédiaire de l'art, la symbolique que la pensée humaine s'est *formée* sur cette action qui implique le corps.

La raison pour laquelle l'artiste fait cette action implique le désir d'échapper à une stagnation : il s'agit de la stagnation sclérosante dans une étape de la pensée humaine, dont le pouvoir se sert et dont il a l'intérêt de ne pas en sortir.

Pour les actionnistes viennois, le corps doit performer (actionner, agir) pour que l'homme reprenne la totalité de la conscience soi, et qu'il guérisse.

Ce mouvement apparaît sur le fond d'un malaise social produit par la stagnation dans des manières rétrogrades de penser les institutions sociale, en l'occurrence le malaise ressenti en Autriche. Il s'agit d'un pays dont aucune des institutions n'a eu une remise en cause après la collaboration avec les nazis, et dont beaucoup de gens étaient mal à l'aise avec la pensée héritée du passé et transmise à travers les institutions et structures du pouvoir (système politique, économique, éducationnel, l'institution de l'Eglise). Comme il s'agit des institutions du pouvoir, ce sont des institutions formatrices et auto-génératives, en reproduisant par cette qualité intrinsèque des nouvelles générations ayant la même pensée sclérosée.



Otto Muehl, 1963, *ensevelissement d'une vénus, Versumpfung eines weiblichen Körpers*

Les actionnistes viennois proclament le pouvoir thérapeutique de l'art. L'art n'est pas l'art officiel, il est de l'imagination, et chacun peut actionner sur son corps. Le corps est notre première appartenance dont le pouvoir et la société s'approprient.



Otto Muehl avec Gunter Brus, 1966,

'1. Total Action. Ornament is a crime'/Material Action no 26, action

Pour reprendre la conscience de soi, il faut agir sur son propre corps, ne pas avoir peur ou honte de lui : « ...l'art c'est comme dans le rêve, on rêve toute sorte de cochonneries »⁶⁸.

Les actionnistes viennois voulaient que l'artiste produise des rêves et des phantasmes sans censure. Je veux dire par cela que l'homme, après avoir outrepassé le formatage de la personne produit par les structures du pouvoir, peut ensuite rêver et penser en dehors de ce formatage, et renouveler la manière, le monde, autrement. Ça commence par désirer autrement que de la manière dont les structures du pouvoir de la société nous en ont obligé et habitué⁶⁹. Ça change aussi la manière dont les hommes et les femmes se pensent et se rapportent l'un à l'autre.

Nos désirs parlent de ce que nous nous imaginons que nous sommes, qui est vraiment ce que nous sommes. Nos désirs sont notre devenir.

Notre art est notre rêve sur nous-mêmes. Il montre comment on s'imagine le monde avec nous dedans, ou avec quel imaginaire on pourrait résonner. Cet imaginaire nous ré-présente tels que nous existons (l'existence que nous incarnons) dans notre imagination. L'art nous relève seulement la manière dont nous nous imaginons à nous-mêmes, ou ce que nous imaginons sur nous par rapport au monde qui nous entoure ; il relève la manière dont nous imaginons un milieu.

Pour parler de l'art de quelqu'un, ça, il va falloir se pencher sur le rapport qui se crée entre la production de l'artiste et son parcours comme être humain.

Pour parler de mon art, je me pose les suivants questionnements :

Quel rapport existe entre mes expériences, mes pensées, et ma production artistique ?

Où se croisent mes désirs, et comment je les traite en art ?

Pourquoi avoir certaines expériences ?

Avec quoi de moi-même est en accord le désir (le désir comme identité) ?

L'analyse que je me suis fait montre que ce rapport entre mes expériences, ma pensée, et ma production artistique, est exprimée par le cheminement de ma démarche artistique, qui a commencé avec l'art figuratif / représentatif (expression d'une *identité primaire*) et qui est arrivé à l'art conceptuel (les actions) – expression d'une *identité mobile* ; l'art conceptuel est en accord avec mon mouvement (ma vie) imprimé par mon désir, et mon refus des normes, de stagnation.

⁶⁸ ROUSSEL, Danièle, *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Les Presses du Réel, Dijon, 2008.

⁶⁹ Cf. MAUSS, Marcel, *Les techniques du corps*.

II. 6. Le corps comme identité primaire.

Le parcours de vie pourrait se voir comme une recreation identitaire continue.

Nous ne sommes pas une seule identité, nous sommes un cumul d'identités qui se croisent et nous transforment.

Pour moi, l'identité est une notion qui s'articule à un seul « présent » des choses. Toutes les nouvelles transformations apportent des nouvelles identités à notre vécu identitaire. Je suis une création en couches qui s'entrecoupent (les identités), et jamais concentriques ou tout à fait séparées, qui s'influencent en perceptions, en pensées et en rêves.

C'est pour cela que le désir ne suit pas un mouvement linéaire ; notre mouvement suit le mouvement du désir. Quand nous arrivons dans un point que nous avons connu dans le passé, cet instant n'appartient pas à la même identité ; chaque instant engendre un nouveau territoire identitaire.⁷⁰

Une expérience de changement identitaire (changement de courbe et de surface) est une *expérience extrême*, une expérience limite⁷¹ qui nous produit des changements profonds et irréversibles ; au moment quand nous intersections un instant qui est mort pour nous, un instant d'en arrière, nous devons générer une nouvelle couche identitaire. Les identités peuvent être envisagées soit comme des étapes dans la vie, soit comme des épreuves, soit comme des facettes qui nous construisent.

En partant de la notion d'« identité première » on rejoint l'« identité du corps ».

⁷⁰ C'est un processus similaire à la génération d'un sous-espace vectoriel par une famille de vecteurs.

⁷¹ Cf. SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatique à l'état vif. Les chemins du travail philosophique de Richard Shusterman*, conférence, ENS, 10 février 2014. Selon Richard Shusterman, l'action et la factique l'ont aidé à mieux comprendre la notion de « soma esthétique ». Pour lui, la soma est une expérience éthique et spirituelle qui nous poussent à chercher nos limites. Ex : l'œuvre *L'homme en l'or* est un « travail épistémologique » de connaissance de soi. C'est une expérience qui montre une continuité des interactions et du vécu, qui est la prolongation de l'autre : absence et présence pour qu'il arrive à connaître les limites de son propre corps.

La notion de *prolongation* envoie à la notion de *évolution* ; dans la philosophie pragmatique de Shusterman, l'expérience a la priorité par rapport aux résultats de l'expérience (« les séances de photo m'ont fait oublier la photographie »).



Selon lui/Selon elle, 2014

Binôme photo : 1) Danseuse de ballet, <http://www.kweeper.com/images/tags/danse>
2) Danseur de ballet, <http://www.metafilter.com/122634/Viva-La-Superpants>

Selon lui /selon elle

Ce diptyque travaille la notion d' « éducation du corps ». J'ai choisi de présenter cette notion à travers la danse, comme moyen privilégié d'éducation du corps. J'ai voulu utiliser des photographies qui ne m'appartiennent pas, pour donner corps d'une manière plus réfléchie à ce concept, et aussi pour lui donner une connotation universelle.

Le corps est notre extériorité. *Le corps est notre première identité, il nous montre ce qu'on est, et nous sommes perçus et identifiés à travers lui.* Comme chaque société construit la culture en opposition à la nature, le fait d'être femme ou homme s'apprend par chacun de ses membres. *Etre « lui » ou être « elle » n'est pas lié en premier lieu au sexe masculin ou féminin, il est une organisation que le social fait au matériau humain.*

J'ai parti des « actions corporelles »⁷² d'Esther Ferrer, pour mettre en valeur la notion d' « expressivité corporelle ». Je me suis rendue compte que cette expressivité corporelle montre constamment que nous, les hommes, sommes d'abord des hommes et des femmes. Les photos des danseurs exemplifient le fait que l'expressivité corporelle des hommes est différente de celle des femmes. Nous sommes éduqués à se tenir et à bouger nos corps d'une façon qui nous identifie comme homme et comme femme.

Mon travail rejoint le concept de « rythme » du philosophe Pascal Michaud⁷³. J'ai observé ce concept dans des photos qui présentent des danses traditionnelles. Le caractère du mouvement corporel identifie facilement le masculin ou le féminin dans un groupe humain, ce que veut dire que le rythme du corps dansant est lié aux contraintes sociales. Autrement dit, le rythme peut être vu comme une chose qui s'impose de l'extérieur pour façonner l'intérieur.

En d'autres termes, la danse nous pousse de nous présenter (montrer) en fonction de notre sexualité, ou plutôt de comment nous avons été éduqués de nous présenter, elle nous pousse à mettre en avant notre identité primaire.

L'expressivité corporelle d'une femme est déterminé d'une côté de sa sexualité, mais surtout des acquis transmis par la famille et l'école. Le milieu familial est le climat le plus favorable pour transmettre les valeurs d'une société à traves les normes qui construisent la société en soi.

Les normes sont liées à la façon dont il faut que nous nous comportions, nous nous manifestations, nous nous présentions, pour que la société nous catégorise comme être homme ou être femme⁷⁴.

⁷² FERRER, Esther, conférence, amphithéâtre Bachelard, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 26 mars 2014.

⁷³ MICHAUD, Pascal, philosophe et historien, conférence, amphithéâtre Bachelard, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 12 mars 2014.

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Il existe tout un code des manières, des façons et des modalités, lequel est appris par chaque individu, dans le but d'être identifié, repéré dans le milieu social comme homme ou femme.



Esther Ferrer, 2013, *performance X*, performance

On ne pourrait jamais définir ce que veut dire être femme ou être homme mais on pourrait définir les principes d'éducation d'être femme ou d'être homme dans telle ou

telle société; quels sont les traits qui sont définitoires pour une femme et les traits qui sont définitoires pour un homme, à travers l'éducation ; quels sont les éléments qui caractérisent l'expressivité corporelle d'une femme et les éléments d'expressivité corporelle d'un homme.

Tout ça n'existe pas d'emblée chez l'être humain, ce sont des choses apprises (éduquées), et elles construisent l'identité sexuelle. L'identité sexuelle devient après comme une sorte d'identification sexuelle pour chacun d'entre nous, et nous devenons les prisonniers de cette identité.

Pas peu des fois nous ne réagissons pas en accord avec nos pensées, mais surtout en accord avec nous apparences; nous ne respectons pas ce que nous sentons vraiment, mais la façon dont nous avons été éduqués à sentir. L'identité sexuelle c'est la partie identitaire la plus encombrante, et celle qui nous subjugué le plus. Pour cette raison elle devient un problème quand l'éducation de notre genre/sexe est en désaccord avec notre sexualité (voir la homosexualité, la bisexualité, la transsexualité etc.).

A travers la danse que j'ai choisie pour illustrer mes propos, nous nous rendons compte que l'expressivité du corps est surtout liée à notre apprentissage pour acquérir un certain genre. Je veux dire par cela que notre façon de manifester notre sexualité nous est enseignée par l'intermédiaire d'une certaine éducation. Nous apprenons ainsi cette bienséance (conduite sociale) qui fait parler notre sexualité d'une certaine façon. C'est en ce langage qu'on trouve les codes qui nous aident à comprendre nos pulsions et notre attirance envers l'autre.

L'identité sexuelle ou sexuée s'apprend.

L'homme sait deviner l'attraction sexuelle et sa nature à travers un ensemble de signes et conventions qui sont héritées, et dont la transmission se fait, dans différents cadres sociaux (famille, amis, travail, loisir).

Nous comprenons à travers le langage du corps les attractions de type hétéro, homo, bi, parce que nous sommes façonnés de les comprendre de cette manière-là.

Ce travail, qui lie la danse à l'expressivité de corps, vient de souligner l'idée que l'expressivité du corps qui assigne (détermine, cause) l'identification comme femme ou comme homme, est l'incarnation (la matérialisation dans la chair) du notre « dressage » sexuée ou sexuelle.

La réflexion sur l'identité primaire comprend les questionnements :

Qu'est-ce que c'est le corps?

Que représente pour nous le corps?

Dans quel rapport on se retrouve avec le corps?

Le corps c'est une identité, il est notre identité primaire.

C'est l'identité que nous avons avant de commencer à vivre, de suivre le parcours ; c'est l'identité donnée par l'éducation, la famille, les premières expériences.

Ce n'est qu'à travers un travail continu sur l'identité primaire – qui se traduit par un travail continu sur le corps – que nous pouvons vivre, c'est-à-dire vivre vraiment, continuer le mouvement de la vie. C'est une action pour laquelle l'homme n'a pas encore inventé un alphabet. C'est la raison pour laquelle je soumetts mon corps à des épreuves, et que je fais de l'art avec mon corps.

La méditation se continue avec la suivante question : *Comment arrive-t-on à nourrir le désir de s'exprimer autrement qu'à l'intérieur des normes, et de créer ?*

II. 7. « Posture » comme identité de l'artiste.

L'interaction est ce que déclenche la réflexion personnelle sur le sens : « quel est le sens ? Comment le penser ? ». Mais pour le penser, il faut se positionner dans la posture appropriée.

Comme la sensibilité non-altérée augmente la conscience, et les deux se stimulent l'une l'autre, la sensibilité non-altérée est ce que nous renforce à continuer le mouvement d'une manière consciente. Elle est la prémisse de la posture qui nous permet d'être conscients de chaque relation, de réfléchir chaque vécu, chaque instant.

Cette posture ne peut être décrite autrement que comme hérésie ; elle est la posture du créateur ; elle le fait désirer de sortir du sens des rencontres qui heurtent sa sensibilité non-altérée⁷⁵.

⁷⁵ Je mets en dialogue ces réflexions avec la méditation du poète Reiner Maria Rilke : « Conduis-moi dans tes plaines battues de tous les vents / où d'après monastères / ensevelissent entre leurs murs, / comme dans un linceul, des vies qui n'ont pas vécu / Car les grandes villes, Seigneur, sont maudites ; / la panique des incendies couve dans leur sein / et elles n'ont pas de pardon à attendre / et leur temps leur est compté. / Là, des hommes insatisfaits peinent à vivre / et meurent sans savoir pourquoi ils ont souffert ; / et aucun d'eux n'a vu la pauvre grimace / qui s'est substituée au fond des nuits sans nom / au sourire heureux d'un peuple plein de foi. / Ils vont au hasard, avilis par l'effort / de servir sans ardeur des choses dénuées de sens, / et leurs vêtements s'usent peu à peu, / et leurs belles mains vieillissent trop tôt. / La foule les bouscule et passe indifférente, / bien qu'ils soient hésitants et faibles, / seuls les chiens craintifs qui n'ont pas de gîte / les suivent un moment en silence. / Ils sont livrés à une multitude de bourreaux / et le coup de chaque heure leur fait mal ; / ils rôdent, solitaires, autour des hôpitaux / en attendant leur admission avec angoisse. / La mort est là. Non celle dont la voix / les a miraculeusement touchés dans leurs enfances, / mais la petite mort comme on la comprend là ; / tandis que leur propre fin pend en eux comme un fruit / aigre, vert, et qui ne mûrit pas. / O mon Dieu, donne à chacun sa propre mort, / donne à chacun la mort née de sa propre vie / où il connut l'amour et la misère. / Car nous ne sommes que l'écorce, que la feuille, / mais le fruit qui est au centre de tout / c'est la grande mort que chacun porte en soi. / C'est pour elle que les jeunes filles s'épanouissent, / et que les enfants rêvent d'être des hommes / et que les adolescents font des femmes leurs confidentes / d'une angoisse que personne d'autres n'accueille. / C'est pour elle que toutes les choses subsistent éternellement / même si le temps a effacé le souvenir, / et quiconque dans sa vie s'efforce de créer, / enlote ce fruit d'un univers / qui tour à tour le gèle et le réchauffe. / Dans ce fruit peut entrer toute la chaleur / des cœurs et l'éclat blanc des pensées ; / mais des anges sont venus comme une nuée d'oiseaux / et tous les fruits étaient encore verts. / Seigneur, nous sommes plus pauvres que les pauvres bêtes / qui, même aveugles, achèvent leur propre mort. / Oh, donne nous la force et la science / de lier notre vie en espalier / et le

Comment peut-on mieux décrire la posture hérétique ? Elle est la posture qui nous fait mettre en cause les opinions admises, les normes, les dogmes, elle maintient la sensibilité dans un état non-altéré.

C'est ça la posture du créateur, l'hérésie, mettre en cause les normes et les opinions communément admises. Son champ croise celui de la sensibilité non-altérée et celui de la volonté de garder cette sensibilité.

La posture ne peut pas être séparée du mouvement de la vie, elle le dirige. Notre vie est ce mouvement, qui est la somme des sens des instants vécus ; c'est notre identité même.

II. 8. Identité mobile comme identité émigrante.

*« De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut. C'est par là qu'il faut commencer. »*⁷⁶

En *Poétique de la Relation*, Edouard Glissant critique l'image de l'homme comme ayant une racine unique ; elle serait l'expression d'une pensée sclérosante, qui n'aboutit qu'à la suffocation du mouvement de la vie de l'être humain.

Il propose, dans la veine de Deleuze et Guattari, l'image de l'homme comme ayant une racine multiple sous la forme du rhizome, ce que permet à l'homme d'être enraciné, mais qu'il ne soit pas arrêté dans son mouvement. Pour Glissant, ces racines multiples sont les relations, les échanges bidirectionnels qu'il entretient : *« La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre »*⁷⁷. Ce l'Autre est le même que l'Ami socratique.

C'est une pensée que l'homme contemporain a oublié depuis l'instauration de l'Etat - nation, mais qui existait et existe encore dans quelques aires culturelles. Dans ces aires, *« l'identification se fait à une culture – qu'on conçoit comme civilisation – et non pas encore à une nation »*⁷⁸. C'est une pensée qui ne conçoit pas l'idée de la puissance, ni la racine unique ; on en a l'exemple dans la pensée de la Grèce antique. Il s'agit d'une philosophie fondée sur la Relation à l'Autre, et non pas sur la Découverte de l'Autre, ce qu'a des variantes dans des conceptualisations de l'expérience telles que la Conquête ou le Voyage (cf. GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 29).

printemps autour d'elle commencera de bonne heure. / Car ce qui fait la mort étrange et difficile, / C'est qu'elle n'est pas la fin qui nous est due, / mais l'autre, celle qui nous prend / avant que notre propre mort soit mûre en nous. » RILKE, Reiner Maria, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, traduction d'Arthur Adamov, Paris, Actes Sud, 2009, p. 19 – 21.

⁷⁶ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, p. 23, Paris, Gallimard, 1990.

⁷⁷ GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸ GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 25

Cette pensée, qui en Europe est antérieure à celle actuelle, porte dedans « *l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation* »⁷⁹.

La pensée actuelle est la pensée de l'Un, qui s'oppose au Multiple.

Pour Glissant, cette pensée du Multiple peut renforcer le sens de l'identité dans les situations d'errance : « *La pensée de l'errance n'est ni apolitique ni antinomique d'une volonté d'identité, laquelle n'est après tout que la recherche d'une liberté dans un entour. Si elle contredit aux intolérances territoriales, à la prédation de la racine unique (qui rend si difficiles aujourd'hui les démarches identitaires), c'est parce que, dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais – et qu'en cela réside la beauté menacée du monde* »⁸⁰.

C'est une pensée où l'identité se construit selon l'image de l'archipel : « *Nous devons construire une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres. Une Identité-relation. C'est une expérience très intéressante, car on se croit généralement autorisé à parler à l'autre du point de vue d'une identité fixe. Bien définie. Pure. Atavique. Maintenant, c'est impossible, même pour les anciens colonisés qui tentent de se raccrocher à leur passé ou leur ethnie. Et cela nous remplit de craintes et de tremblements de parler sans certitude, mais nous enrichit considérablement* »⁸¹.

Cette pensée imagine le monde en étendue et non pas en linéarité ; le monde devient pluridimensionnel, avec ces dimensions qui s'entrecoupent.⁸²

Je disais que ma vie est une avec son mouvement, qui est la somme des sens des instants vécus ; que ma vie est mon identité.

C'est une identité en mouvement, *identité mobile*, qui est composée par tous les instants vécus, les sens tirés, qui sont des identités de l'instant, des *identités fixes*, de lesquels je fais l'attachement.

L'identité mobile peut être imaginée comme la somme des identités fixes, ou comme la vie même, et nous avons conscience d'elle du fait de la posture du créateur.

Sur le plan temporel, l'identité est la somme de tous les instants, c'est le mouvement effectué sur une position hérétique.

C'est un mouvement conscient et conscientisé, et accepté.

⁷⁹ GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 31

⁸⁰ GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 33

⁸¹ Cf. GLISSANT, Edouard, entretien accordé en 2005 au *Monde* 2.

⁸² Cf. GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 59-76



La carte, 2012, Acrylique, empreintes de mes pieds sur papier
2 pièces de 2 mètres

L'identité fixe est le blocage dans un de ces instants totalitaires.

La création est le résultat de la posture hérétique ; elle est maintenue par cette posture. Dès que nous arrêtons de mettre en cause les normes, nous cessons d'être conscients et de créer.

L'identité est le mouvement conscient et continu de l'être.

La carte

« Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. Faire la carte, et pas le calque. [...] Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. [...] On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme un œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples. Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours au même. »

Gilles Deleuze, *Mille plateaux*

La carte comprend 2 pièces, imprégnées des empreintes de mes pieds. Par superposition, les couleurs se mélangent entre eux involontairement, donnant naissance aux nouveaux tons colorés qui enrichissent chaque couleur mais qui les font perdre totalement sa pureté.

Par l'intermédiaire de ce mélange chromatique je parle du métissage et de toute cette variété mondiale actuelle. Nous sommes tous variés et mélangés. A la base du processus de métissage se trouve le processus migratoire symbolisé ici par les empreintes laissées par mes pieds. Les migrations ont produit des grands changements sociétaux.

La carte fait partie du cycle *Les empreintes*, qui réunit trois projets, chacun regardé différemment ; tous les trois sont réunis par la même technique utilisée pour les réaliser – l'empreinte des pieds.

Ce sont des travaux sur l'empreinte de mes pieds, sur l'authentification d'un endroit touché, retouché ou intouché. Ils peuvent être considérés comme une sorte de cartes d'autoconnaissance.

Ce mouvement est la somme des rencontres avec d'autres hommes, expériences et sens. Il est la somme de toutes les expériences et relations que nous vivons.

L'état de création est l'effectuation de ce mouvement sur une position hérétique.

Dès qu'on est bloqué dans une identité fixe, dans un instant totalitaire, notre sensibilité s'altère. Pour reprendre le mouvement il faut que nous cassions le sens que les autres nous imposent ou nous assignent, c'est-à-dire que nous recommencions d'être conscients.

La fait d'avoir une sensibilité non-altérée nous est transmis au cours des premières expériences de notre vie.

Je mets en relations l'œuvre *La carte* avec l'œuvre *Mind Maps*⁸³ (1999 – 2006) de l'artiste Lia Perjovschi.

Cette œuvre, *Mind Maps* - où les cartes heuristiques font partie des pratiques artistiques de Lia Perjovschi, pratiques qui traversent différentes disciplines -, a comme but la récupération, la collecte, le partage de l'information et des connaissances qui étaient inaccessibles en Roumanie avant 1990.

A partir de ce moment, l'artiste développe une grande archive qui inclut des livres, des textes, des images et des productions vidéo sur l'évolution de la culture nationale et internationale.

Son projet, le Centre pour l'Analyse de l'Art (CAA), est une pratique ayant caractère d'investigation. Il examine ce qui pourrait rentrer dans les archives de l'histoire.

Le Centre pour l'Analyse de l'Art se concrétise dans un espace mobil qui contient une archive et une bibliothèque.

A côté de ça, Lia Perjovschi crée des nouveaux systèmes de connaissance et de présentation de la connaissance, qui sont en effet des cartes heuristiques qui reproduisent des glossaires de mots-clefs qui font les esquisses des certaines informations ou des livres, ou qui purement réalisent des histoires subjectives de l'art ou du modernisme jusqu'au présent.

C'est un dialogue et un échange critique.

Grâce à ça, l'artiste fait apparaître un vocabulaire organique et personnel qui transforme les éléments et les informations collectées dans une chose vibrante.

Le Centre pour l'Analyse de l'Art joue un rôle décisif dans la ré-exploitation du passé.

⁸³ Mind Map (« carte heuristique ») - est un « schéma calqué sur le fonctionnement cérébral, qui permet de suivre le cheminement associatif de la pensée.

Cela permet de mettre en lumière les liens qui existent entre un concept ou une idée, et les informations qui leur sont associées.

La structure même d'une Mind Map en fait un diagramme qui représente l'organisation des liens sémantiques entre différentes idées ou des liens hiérarchiques entre différents concepts ». Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_heuristique#Mise_en_.C5.93uvre

La mise en œuvre d'une Mind Map : - « au centre, on trouve son thème ou sujet, en image et mots.

Depuis ce centre, des branches rayonnent dans toutes les directions en portant les idées principales sous forme de dessins et de mots-clés. Ces branches irradiant à leur tour vers des idées secondaires.

Construction traditionnelle d'une MM.

Une MM peut être dessinée en utilisant une feuille de papier et des crayons. Le fait d'utiliser un tableau noir et blanc permet le travail à plusieurs sur le même arbre.

Avec un logiciel : la carte heuristique peut être réalisée sur l'ordinateur avec la plupart des logiciels de dessin, vectoriels ou non. Cependant, il y a des logiciels spécialisés qui sont bien plus efficaces, surtout pour noter les idées à la volée.

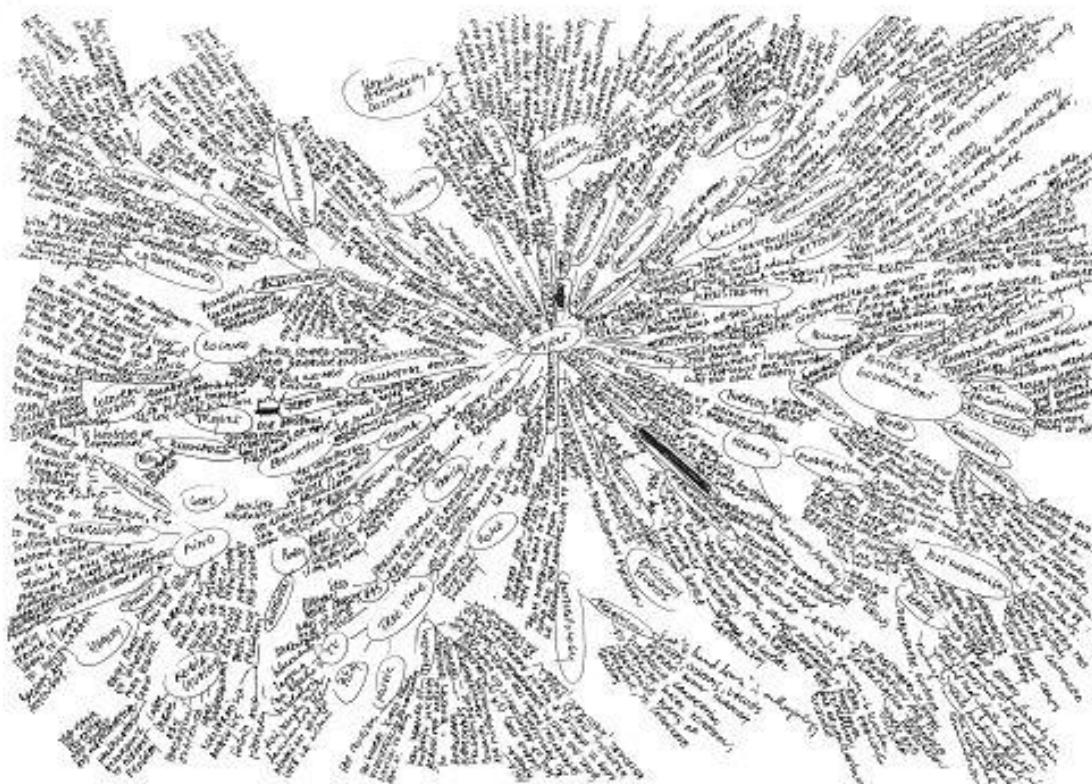
Quelques-unes des applications d'une MM : - la révision et clarification des idées.

- l'identification des mots clefs.

- la visualisation d'organisation complexe des idées.

Début de MM – parce qu'un système de représentation hiérarchique peut être limitant pour certains types de problèmes, certains auteurs préconisent le modèle relationnel ou schéma conceptuel. »

http://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_heuristique#Mise_en_.C5.93uvre : « En effet, la MM est une représentation sur un support extérieur de la pensée naturelle et par conséquent, elle peut présenter tous les types de relations. »



Lia Perjovschi, 1999–2006, *Mind Map Subject* (detail), 100 x 137 cm

L'archive de Lia Perjovschi ré-place d'une certaine manière l'histoire culturelle de la Roumanie sur la scène internationale.

Tous ces interdictions et manques donnent cette attitude obsessionnelle de récupérer l'information.

C'est sa manière de répondre à une société communiste totalitaire où l'individu était annihilé par le pouvoir exercé par l'Etat.⁸⁴

⁸⁴ Voilà ce que je pensais il y a une année, par rapport à mon vécu, quand j'ai essayé d'intégrer mon parcours de vie dans le germe de ma posture d'artiste émigrant :

Des étapes dans un processus de création de l'identité d'émigrante

Le contexte socio-politico-économique de l'Europe de l'Est au début du XXI^e siècle

Ce sont deux les principaux moments objectifs qui participent à soulever ma conscience de mon être :

Le premier c'est la chute du communisme dans l'Europe Centrale et de l'Est. Le deuxième est l'instauration du capitalisme dans son expression de globalisation économique, généralisé à cette occasion dans toute l'Europe, voir tout le monde.

Cette partie d'Europe était, jusqu'au ce moment-là, un des derniers endroits où le capitalisme ne s'avait pas installé.

Pour le capitalisme, c'était un terrain extrêmement propice parce que dans les Etats de l'Est l'aliénation de l'individu s'était produite par une privation totale de la liberté d'être.

En Roumanie, d'où je viens, les gens ont fait une révolution pour se libérer d'une dictature communiste qui a duré plus de 50 ans.

Puisque Lia Perjovschi se définit comme un *thinker* et pas comme un *maker*, le contenu de son œuvre prime en face de la partie formelle.

Le contenu de l'œuvre

Partant de cette idée, d'en organiser par l'intermédiaire d'une carte heuristique, Lia Perjovschi essaie d'organiser cette avalanche d'information avec laquelle elle a pris contact après la Révolution roumaine de 1989, quand en sortant d'un régime politique aberrant les citoyens roumains ont droit de s'exprimer et de s'informer, chose qui ne pouvait pas être imaginable avant cette année.

Il a eu de manifestations de rue dans plusieurs villes et des conflits armés soldés avec des milliers de morts et de blessés.

La liberté qui marque l'esprit

Quand la victoire du peuple s'est produite, on sentait la liberté dans l'air.

J'étais petite mais je me souviens que cet air a été assez frais et inattendu, mais assez bénéfique.

Il est un moment important parce que pour moi c'est le premier sentiment de la liberté que j'ai vécu spontanément, et qui m'a marqué pour toujours.

Il reste comme un moment magique dans ma mémoire.

Il a été court et puissant mais il m'a réveillé le goût pour ce sentiment, qu'il est devenu après comme une obsession ; je voulais l'essayer encore.

C'était le moment quand la Roumanie n'était ni communiste ni capitaliste, c'était dans un état merveilleux.

C'était quand les habitants de la Roumanie ont produit des vraies énergies artistiques ; la liberté crée ce médium pour la création ; le tout parlait de cette liberté d'être : les mots, les pensées, les actions, les habits, les images.

Tout ceci s'est passé à l'intérieur des gens, mais une réalité du socioculturel est devenue vite une réalité du politico-économique.

La Roumanie était avant tout un Etat soumis aux intérêts internes et internationaux.

Tel, une création qui appartenait aux gens s'est transformé dans une production de la globalisation, la Roumanie s'est transformée dans une économie capitaliste.

« *L'Etat-nation n'a pas d'avenir. Il ne provoque que de catastrophes parce qu'il est intensément lié au chaos du capitalisme libéral qui démantèle le monde et est incapable de l'organiser ou d'en réparer les désastres* ». (Edouard Glissant, *Propos* recueillis par Thierry Leclerc, consultés sur internet.)

La prise de conscience de soi même

[...] A ce moment là je n'ai pas réalisé entièrement la complexité de mon expérience, j'ai senti seulement un grand désir de vivre une autre vie dans ma vie.

J'ai estimé que j'aurais trouvé ma vraie identité d'artiste dans une liberté de mouvement.

Cela impliquait assumer de n'appartenir pas à mon endroit de naissance mais aussi de refuser d'appartenir à un autre.

Je suis allée à la recherche de ce moment magique de la Roumanie d'après la révolution, quand le monde émanait cet enthousiasme infantile.

« *Le phénomène de la migration est un phénomène spécifique à la globalisation comme un résultat de ce phénomène mais aussi comme une réaction à cette machine qui veut effacer toutes les différences et toutes les spécificités* ».

« *Prétention de l'Etat [...] d'être l'image intrinsèque d'un ordre du monde et à enraciner l'homme* ».

« *Le rapport d'une machine de guerre avec le dehors n'est pas un autre 'modèle', c'est un agencement qui fait que la pensée devient elle-même nomade* ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizomes*, Paris, Ed. de Minuit, 1976)

Etre dans une pensée nomade, mais aussi dans un vrai flux de la migration actuelle – qui est l'expression du nomadisme actuel (« moderne ») - représente pour moi une libération de ma personnalité artistique, aussi l'occasion de transformer ma vie dans mon œuvre.

C'est un processus de la réfabrication du moi-même, inscrit dans la durée.

C'est une vie et une création, et une réalité imaginée à la fois.

En modifiant mon identité, je modifie mon identité d'artiste et ainsi je modifie ma démarche artistique, qui devient la production d'une identité d'émigrante.

Pour ceci j'ai trouvé important de présenter quelques données biographiques de l'artiste et le contexte socioculturel et politique, car ces informations sont indispensables pour comprendre sa démarche.

Nous pouvons observer deux réactions concomitantes chez cette artiste : d'un côté c'est la surprise, la sensation de débordement et la joie en face de la découverte, et de l'autre côté c'est la réaction critique en face de ce bruit d'information qui nous entoure de partout mais qui n'aide pas à grande chose.

Nous devenons les victimes de notre propre consumérisme d'information dans l'acte de produire de plus en plus.

En effet, l'information devient beaucoup plus grande que notre capacité de l'accumuler. Ce phénomène de se perdre en face d'une trop rapide accumulation est vécu dans chaque moment de recherche dans un espace virtuel – c'est le concept de Lia Perjovschi : « *d'où on commence et où on arrive* ».

L'effet de boule de neige est dû en principal à la facilité d'avoir accès en un instant à toute sorte d'information, qui provient de tous les espaces.

Perjovschi parle aussi de ce danger d'avoir accès à tout, d'avoir tout dans l'immédiat, parce que cela se traduit par une perte de la conscience des deux dimensions physiques qui gèrent le monde réel : l'espace et le temps.

Les cartes de Lia Perjovschi, comme tout son œuvre de fait, parlent aussi de cette aliénation de la société postmoderne où la vitesse des informations nous fait sortir de la normalité.

C'est, par exemple, l'effet d'une vie virtuelle dans l'espace réel, c'est le second life.

A cet effet, elle essaie à l'intermédiaire de son œuvre, de se sauver en face de ce phénomène, parce que sa démarche est sélective.

Via son œuvre, par le fait d'organiser l'information, l'artiste essaie de trouver seulement l'information qui l'intéresse.

Cette avalanche des mots illisibles montre sa confrontation permanente entre *je veux tout savoir* et *je n'arriverai pas à le faire*.

Cette voie de la recherche nous met toujours à côté de ce danger qui est le fait de perdre notre propre recherche, parce qu'on arrive à croire que tout peut devenir important quoi qu'il y a des choses qui ne présentent aucune importance.

C'est un motif en plus de réaliser ses cartes manuellement.

L'artiste est volontairement l'adepte de la méthode traditionnelle parce que l'écriture donne une sorte de repos dans l'acte de penser, ce qui est normal dans une logique des choses.

En deuxième lieu, la calligraphie nous met en contact direct avec la sensibilité de l'artiste, aussi qu'avec ses états momentanés.

En regarder son œuvre on pourrait déchiffrer l'erreur, la fatigue, ses pulsions, le plaisir, le déplaisir, l'affirmation, la négation.

A l'intermède de l'écriture on arrive à connaître la partie sensible et ses vibrations en face du monde représenté à l'intermède des mots.

La manualité de l'œuvre de Lia Perjovschi est une caractéristique très importante parce que ce choix fait partie de sa conceptualisation de l'art et de la représentation.

Ainsi, son archive se balade dans le monde entier d'une manière non seulement électronique, elle est aussi accompagnée de ses objets physiques tels ses livres, ses objets de musée, ses documents.

Mon approche de Lia Perjovschi comporte différents aspects comme :

- i) un grand intérêt et une grande curiosité, le désir de tout savoir.
- ii) l'étude constante et la recherche permanente comme un besoin.
- iii) l'intérêt pour les phénomènes actuels de la mondialisation, ses enjeux politiques et économiques.
- iv) transformer notre expérience personnelle dans l'objet de notre démarche artistique.
- v) l'usage des moyens plastiques.
- vi) notre intérêt constant pour l'espace et le temps du réel, et aussi pour un changement constant de la perspective.
- vii) la recherche identitaire par l'intermédiaire de l'art.

La posture du créateur inclut le champ sémantique des mots « attitude », « style », « disposition » ; elle implique le fait d'avoir une sensibilité non-altérée et d'être quelqu'un de très conscient, ce qu'augmente la volonté et le désir d'expression.

II. 9. Conclusions

La deuxième partie confronte la question de *l'instant de l'œuvre et de la vie*, à travers une annihilation de la dimension d'espace et de la dimension de temps. Je les réduis à la notion d'instant, qui s'oppose à la mort et à l'éternité (voir II. 1. 2. L'Apocalypse).

La vie c'est l'instant. L'œuvre c'est l'instant de la vie.

C'est à travers ce credo que j'affirme que mon œuvre est éphémère, et qu'il existe seulement dans le moment de la création.

Le fait de souder par engagement l'art à la vie annihile à son tour l'idée d'« art comme Œuvre d'art » qui est éternelle dans le temps et qui est universelle dans l'espace. J'oppose donc à cette idée, l'idée d'« art comme position de l'Individu Artiste » qui se résume à son instant et à son vécu éphémère.

A travers l'œuvre *Souffle* et les recherches philosophiques qui visent une retrouvaille de l'éducation de la perception sur la vie et sur la mort à travers l'espace et le temps, je réussis à donner une autre définition à la vie et à l'instant conscient, comme seule façon de vivre.

A travers mes actions, je réussis à introduire l'idée d'« art comme in-séparation entre l'artiste et sa vie ». Ainsi, cette notion d'in-séparation m'aide à définir à travers le concept de « posture », l'« Artiste comme forme d'art dans le contexte actuel ».

L'artiste – identité émigrante comme posture devient une recherche artistique dans le but de rencontrer l'harmonie de soi. « Moi comme espace » et « moi comme temps » m'envoient à la question de *qui est moi - artiste*.

III

EN PLACE DE CONCLUSIONS

MA POSITION COMME ARTISTE

J'ai intégré dans une posture mon credo qu' « entre l'art et la vie il n'y a aucune différence ».

J'assume cette posture parce que je ressens qu'elle est nécessaire pour que j'affirme ma recherche de soi comme sujet ; c'est un processus de subjectivation, et cela implique un soulèvement de la conscience. En reformulant, cette posture soulève ma conscience parce que le soi est mis en dialogue avec l'Autre. La rencontre soulève la conscience qui aide à la recherche de soi ; conscience d'abord par rapport à moi-même, et en second lieu par rapport à l'Autre.

III. 1. Structure de la posture d'« *identité d'émigrante* »

Edouard Glissant écrit en ayant la posture de *poète – sismographe*, et Lia Perjovschi crée d'une posture d'*artiste – thinker*.

Je crée comme artiste, à travers la posture d'« *identité d'émigrante* ».

L'identité de femme est mise en dialogue avec l'*identité d'émigrant*, avec l'objectif d'obtenir la posture d'artiste comme *identité d'émigrante*.

Identité d'émigrante est un concept que j'introduis pour présenter ma position politique comme artiste.

Son expression : ma pensée migrante d'errance, de voyage mental à travers mes expériences réelles.

Trois plans d'identité

1) Artiste

Vie virtuelle réunie avec la vie réelle à travers l'action en art. Question liée au champ d'expression, à travers le genre.

2) Emigrante

- Se bouger pour trouver la vérité en tant qu'être humain. Question liée exclusivement à l'homme, en dehors du genre.

3) Femme

- libérer l'identité primaire. Question liée à la catégorie de genre.

Prémisses - engagement :

- l'artiste et sa vie sont inséparables.
- les pensées (son intérieur) sont dictées par des expériences réelles
- les pensées créent les productions artistiques
- l'artiste crée par l'intermédiaire des expériences de son propre corps

« Emigrante »

- Se bouger pour trouver la vérité en tant qu'être humain
- Echapper aux relations structurées
- Changer sans altérer la nature intérieure
- Construire une relation avec l'identité primaire
- Puiser dans la diversité culturelle
- Etre à la recherche des relations de type « je-tu » (qui ne sont pas encore altérées par une hiérarchie)
- Se comporter comme un rhizome
- Etre contre la globalisation à l'intérieur de la globalisation

« Artiste émigrante »

- refuser la limitation qui est imposée à l'espace
- refuser le temps en acceptant l'instant comme le seul temps de mon œuvre
- l'action comme voie vers la vérité en art
- la rencontre avec l'être humain par l'intermédiaire de l'action en art
- l'« action » comme liberté d'expression
- sortir du monde de l'art en tant que produit
- l'expérience est ce que fait l'œuvre

« L'identité d'émigrante » est une posture d'artiste émigrant que je m'approprie comme posture en art, et qui devient une signature du style de mes actions en art.

C'est une manière de rendre cohérente ma conception que « l'artiste est l'homme de son temps », et que son art est en harmonie avec lui et son temps⁸⁵. C'est une posture qui me permet de vivre librement *mon identité première, de femme*, et toutes mes autres identités, à travers l'art.

C'est un ressenti ou sentiment fort, de trouver une position comme être humain à travers un militantisme d'artiste. J'ai besoin de cette position, qui passe par mon identité première, pour m'exprimer librement. C'est un besoin d'exister comme artiste.

⁸⁵ Au sens de temps historique.

III. 2. La motivation derrière l'adoption de la posture d'identité d'émigrante.

La création d'une posture d'artiste est un travail de subjectivation, par le fait qu'il soulève la conscience de l'artiste comme être humain dans la société.

Quelle position occupe-t-il et dans quel rapport se trouve-t-il avec l'espace et la société ? Les trois composantes, artiste, femme, émigrant, sont associées dans le mental collectif, avec les positions du marge. Quand nous nous affirmons à travers ces positions de marge, notre posture devient hérétique, transgressive. Elle a comme objectif le bouleversement d'ordre, qui détermine une désorganisation du système, ce qui pourrait permettre une autre création de l'ensemble.

Mais comment pourraient jouer les facettes de la posture de l'artiste, dans la réorganisation des rapports, par ses actions ?

Possibles réponses :

- i) Comme émigrant : par un nouveau rapport à l'espace, et implicitement au temps, qui sera réinventé dans une nouvelle dimension, nommé l'instant ; la vie d'un émigrant⁸⁶ est faite de plusieurs instants.
- ii) Comme femme : par un réapprentissage de la construction de son identité primaire⁸⁷.
- iii) Comme artiste : par une conscientisation du monde et de l'être humain, faite avec le regard d'un être libre.

La posture comme artiste pourrait se matérialiser en un arrachement à la norme comme dictat. Elle permet une autonomie de soi pour affirmer une manière libre d'expression. C'est pour cela que la *posture* s'oppose au *statut*, qui est lié à un contexte ; la *posture* est l'équivalent d'une prise de position en face d'un statut déterminé.

La posture d'« *identité d'émigrante* » est liée à mon statut actuel d'émigrant.

Je me questionne sur la raison qui est derrière l'assignation d'un statut de marge à ces trois identités sociales - émigrant, femme et artiste. Est-elle donnée par leur caractère subversif, par le fait qu'elles sont d'identités difficiles à contrôler ?

En ce cas, que pourrait donner le mélange de ces trois identités, dans la posture d'identité d'émigrante ? C'est laisser jouir l'imagination, par un voyage dans tout le monde, en se cherchant à soi-même.

Un autre aspect sur lequel j'insiste dans ma démarche d'artiste, est qu'il n'y a pas des différences entre le voyage à travers l'art et le voyage à travers le corps⁸⁸, comme il n'y a aucune séparation entre l'esprit et le corps.

⁸⁶ Il faut prendre le mot « émigrant » aussi dans son sens figuratif.

⁸⁷ Le corps.

⁸⁸ Expérience de migration.

Pourquoi mettre au féminin « posture d'identité d'émigrante » ? Parce que le corps devient le principal filtre pour toutes mes interactions et perceptions du monde.

Ma pratique artistique me fait m'imprégner de la nature des choses. A travers ma pratique d'interaction avec la matière par des gestes et des actions, j'essaie de retrouver ma sensibilité non-altérée.

J'ai de la conscience, mais je n'ai pas de la spontanéité ; la sensibilité de ma matière a été altérée par la construction de mon identité primaire. Le travail avec la matière me permet de m'imprégner de leur non – conscience, mais en gardant en même temps ma conscience. Ainsi, je capte mon identité avant mon identité primaire, tout en gardant mon identité actuelle.

Le cycle est le suivant : i) mon esprit est impressionné par le monde

ii) ces impressions me produisent des idées

iii) je m'imprègne de la nature du matériau

iv) je réussis à transmettre mon idée par le matériau, en créant ainsi une nouvelle impression.

L'art m'aide à lutter et à guérir par un positionnement qui renverse les choses.

La posture d'identité d'émigrante a du sens par la posture d'artiste comme hérétique, de femme comme forme, et d'émigrant comme militant.

La conscience de ces trois postures fait que nous mettons en rapport d'une manière cohérente notre intérieur avec l'extérieur.

La conscience de qui on est par la conscience de l'extérieur nous détermine à choisir ce que nous pourrions devenir. Ce n'est que sous cet angle que nous pouvons savoir les échanges que nous pouvons avoir avec l'extérieur.

A travers cette posture je suis une entité présente dans l'espace et le temps où je vis.

Liée au contexte socio - politico – économique actuel, ma signature come artiste, « *identité d'émigrante* », est une manière d'affirmer ma conscience d'être et de faire partie du monde d'aujourd'hui, comme une conscience soulevée du monde.

ANNEXES

EXEMPLES DE POSTURES D'IDENTITÉ D'ARTISTE

A. Les entreprises d'artiste⁸⁹.

1. Dana Wyse. Jesus Had a Sister Productions⁹⁰.

« Derrière la société pharmaceutique fictive Jesus Had A Sister Productions opère l'artiste canadienne Dana Wyse. A la manière d'une firme elle propose à la vente des produits pharmaceutiques. Ou du moins... qui ont l'apparence de médicaments. Elle commercialise des formules magiques, rapides et bon marché sous forme de pilules, cachets, pastilles ou petits accessoires pour réaliser nos rêves et soigner nos bobos du quotidien.

Sous couvert de nous vendre une aide thérapeutique et sous l'aspect d'une vulgaire médecine auquel nous avons tous recours, Dana Wyse porte un regard critique sur notre société, ses normes, ses stéréotypes, ses modèles et ses cadres. Elle met le spectateur dans une posture de questionnement.

Ses produits fabriques et conditionnes dans son atelier Jesus Had A Sister Productions à Aubervilliers, qui a des allures d'atelier clandestin, sont montres et vendus dans les librairies ou les boutiques des musées et lieux d'art contemporain ainsi que dans quelques supermarchés aux Etats-Unis. L'artiste brouille ainsi les pistes. Elle investit l'espace public de manière à se fondre dans celui-ci puisque nulle part ii est spécifie que les pilules sont des produits d'art. Les pilules et remèdes à la frontière entre le musée et la rue, entre l'art et la vie, entre le public et le prive, sont en même temps en exposition et à vendre. »⁹¹



⁸⁹ Isabelle de Maison Rouge, commissaire de l'exposition Business Model / Entreprises d'artistes : « Ces « entreprises-artistes » proviennent de l'hybridation entre une forme entrepreneuriale et un artiste. L'entreprise sert à la fois de modèle et d'évocation. Lorsque l'entreprise devient le modèle pour l'artiste ce n'est pas pour être recopiée à l'identique, calquée ou plaquée mais interprétée, expérimentée et vécue. Le positionnement de l'artiste qui se présente en tant qu'entrepreneur lui donne la possibilité d'observer et démonter les rouages de l'économie ainsi que d'étudier la fascination que lui porte notre époque. L'économie a envahi toutes les sphères de la vie actuelle, l'art, par un phénomène d'appropriation et de retournement qui lui est habituel, poursuit son grignotage de la marge en intervenant sur le terrain de l'économie.

La caractéristique de l'entreprise d'artiste c'est la dimension artistique de l'activité entrepreneuriale. L'artiste entrepreneur est un artiste qui fait le choix d'exercer l'activité d'entrepreneur en tant que pratique artistique et qui transforme ainsi une forme d'organisation du travail en forme d'art. », Dossier de presse de l'exposition Business Model / Entreprises d'artistes, Expérience n° 7, espace La vitrine. L'expérience art et marques.

⁹⁰ Extrait du Dossier de presse de l'exposition Business Model / Entreprises d'artistes, Expérience n° 7, espace La vitrine. L'expérience art et marques.

⁹¹ Extrait du Dossier de presse de l'exposition Business Model / Entreprises d'artistes, Expérience n° 7, espace La vitrine. L'expérience art et marques.

2. Yann Toma. Président à Vie de l'Entreprise-Artiste Ouest-Lumière⁹².

« Yann Toma est artiste-entrepreneur. Il positionne son travail et sa réflexion à la frontière de l'expression artistique et citoyenne et les inscrit dans l'actualité politique et médiatique. Yann Toma est à la fois artiste et Président à Vie de l'Entreprise-Artiste Ouest-Lumière. Il y développe depuis 1991 le concept d'Energie Artistique (EA). Ouest-Lumière, devenue l'inspiration de nombreuses créations de par sa forme poético-entrepreneuriale convoque autant la lumière, l'énergie, que les réseaux, les moyens de production industriels et l'univers de la globalisation. De nombreuses œuvres résultent de cette posture (objets dérivés, installations, œuvres participatives, etc.). Ouest-Lumière est une œuvre participative composée de centaines de personnes reconnues comme actionnaires de la compagnie. Yann Toma, Président à vie de Ouest-Lumière, est également artiste-observateur au sein de l'O.N.U. (New York) où il siège depuis 2008. »

De la démarche artistique de Yann Toma font partie, entre autres, des œuvres conçues comme des « modèles conceptuels participatifs » :

1) Les Sculptures Wikileaks qui présentent une forme réalisable par soi-même accompagnée d'un Kit vidéo (édition limitée)

2) L'OR BLEU, "eau parfumée en Ouest-Lumière", fruit de la rencontre entre Yann Toma et le parfumeur Francis Kurkdjian qui procure un nouveau statut artistique au parfumeur et utilise le monde industriel comme medium.

3) CO2 Storage est un programme scientifique international qui produit des éléments intermédiaires visant la protection de l'atmosphère terrestre. Il implique trois actionnaires de Ouest-Lumière : le géophysicien Alain Bonneville, Guillaume Thoraval et le joaillier Jean Grisoni. »



⁹² Extrait du Dossier de presse de l'exposition Business Model / Entreprises d'artistes, Expérience n° 7, espace La vitrine. L'expérience art et marques.

3. Benjamin Sabatier. International Benjamin's Kit.

« L'entreprise de Benjamin Sabatier, l'International Benjamin's Kit (IBK) fondée en 2001 se positionne face et au cœur des réalités sociales et économiques. Conçue comme œuvre et comme structure, IBK adopte le modèle de l'entreprise pour devenir une marque, substituant au nom de l'artiste celui de sa firme. La référence au monde des affaires est explicite (IBM, IKEA, MBK ...) tout en restant affiliée au monde de l'art. Le sigle se fait écho de l'« IKB » (International Klein's Blue), célèbre couleur bleue brevetée par Yves Klein.

Dès sa création les objectifs d'IBK sont guidés par la volonté de rendre l'art accessible au plus grand nombre et d'inviter à l'expérience artistique. Ses produits ne sont donc pas créés comme simple objet de contemplation, ils requièrent la participation. Son slogan « IBK, Be it yourself » invite son client à vivre une expérience au-delà du simple accrochage. Il lui faut trouver le bon équilibre entre la faisabilité de l'œuvre et sa convivialité.

Sa structure de production d'œuvres en kit IBK déploie une œuvre sculpturale marquée par une esthétique du chantier. Benjamin Sabatier interroge de manière récurrente le concept de travail qui fonctionne comme étalon dans une démarche cherchant avant tout à inscrire l'art dans un contexte socio-économique plus large. Il est représenté par la galerie Jousse entreprise après la fermeture de la galerie Jérôme de Noirmont qui le soutenait depuis ses débuts. »



B. DAN GRAHAM

« Ma position

Dans l'art « objet » ou « minimal », l'artiste et le spectateur sont comme nus en dehors de l'image. Les deux concepts (premières définitions) et/ou objets existent soit avant le fait (comme le spectateur), soit après le fait (représentations) définissant ainsi une « architecture » a priori (statique) entre ce qui est envoyé et ce qui est reçu / sujet et objet. Les sujets sont tenus à distance des objets et les objets sont en dehors des sujets, en dehors du temps... La transformation continue de l'image dans le temps est parallèle au processus global de la vision qui implique une transformation topologique permanente des formes linéaires projetées, comme les images déplacées, sur la rétine courbe de l'œil au fur et à mesure que l'œil, la tête et le corps bougent en relation avec le monde (lui-même dans un processus de locomotion relationnelle). Le temps et l'espace en tant qu'abstractions ne sont

pas distincts dans l'expérience puisque l'espace ne peut être appréhendé que dans le temps. Au niveau du stimulus, une succession d'images se chevauchent. Les séries visuelles (associées à une transformation permanente) doivent se combiner en une succession ininterrompue. «Subject Matter» : la peau «topologique» du corps en tant que réaction en un temps donne «in-forme» sa propre dialectique sujet/objet. Le corps en formation est le medium, « L'in-formation » du corps est le message de l'œuvre en cours de réalisation, littéralement l'œuvre faite, accomplie par la manipulation que fait l'artiste de son corps. Le «corps de l'œuvre» reflète le corps de l'artiste en terme de signe bio-psychologique immédiat (sémiotique), à tout moment, simultanément signe et chose spécifiée et jouant, en outre, le rôle de medium pour leur «information». L'artiste change radicalement le précédent terrain de perception de «l'objet» puisqu'il devient simultanément sujet et objet de sa propre perception et, optiquement, de celle du spectateur: je suis une camera. La kinesthésie est liée à la perception visuelle, au champ visuel, car de la même manière qu'il existe des récepteurs dans les muscles, Les tendons et Les articulations qui produisent Les impressions de mouvement et de position des membres, de la même manière qu'il existe des récepteurs dans l'oreille interne qui produisent Les impressions de mouvement et de position de la tête et du corps, l'appréhension kinesthésique de nos propres mouvements dépend aussi de la coordination de ces deux sources avec Les stimuli rétinien et l'œil. Je me déplace (conversion du lieu-position en place). Le comportement spatial et la perception spatiale sont liés dans le processus temporel guidant la manœuvre directrice et l'utilisation d'outils gouvernés, sur le plan locomoteur, par l'action musculaire. La kinesthésie fait partie d'un groupe plus vaste de stimuli intégrés et qui concourent à la perception de soi. Il y a les muscles du squelette qui maintiennent l'équilibre et qui règlent la position des jambes, du tronc, de la tête et des yeux, position liée à l'orientation en rapport avec le monde tel qu'il est perçu. Il y a aussi les tensions de stimulation du contact de la peau contre les surfaces sur lesquelles repose le corps. Il y a la stimulation du mouvement déclenchée par l'action des muscles et des articulations, et aussi par l'accélération de la tête qui affecte l'oreille interne. Il y a la stimulation du mouvement déclenchée par la modification du contact de la peau avec des surfaces portantes et des surfaces résistantes. Il y a les «limites du champ visuel», c'est-à-dire les images périphériques rétinien du nez et des autres parties du corps. Ceci inclut les images des mains et des pieds qui avancent à l'intérieur du champ visuel. Le déplacement de ces images sur la rétine change d'une façon particulière quand les yeux tournent, les images changent aussi quand la tête tourne. La modification est concomitante et réciproque à ce mouvement. »⁹³

⁹³ Extrait de : Dan Graham, *Ma position. Ecrits sur mes œuvres*, Villeurbanne et Dijon, Le Nouveau Musée - Institut de Dijon et Les Presses du réel, 1992, p. 72-73, en LEMOINE, Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913 – 2013*, Paris, RMN, 2013, p. 339.

C. CARMELO ARDEN QUIN

Manifeste MADI

« Manifeste MADI

par Carmelo Arden Quin en 1946

Dans les pays ayant atteint une étape supérieure de développement industriel, l'ancien état de chose du réalisme bourgeois a presque disparu. La représentation plastique de la nature y bat en retraite et se défend bien faiblement. C'est alors que l'abstraction expressive prend place. Dans cet ordre on doit inclure les écoles d'art figuratif allant du cubisme au surréalisme, en passant par le futurisme. Certes, ces écoles ont répondu aux nécessités idéologiques de leur époque et leurs productions restent des acquis inestimables à l'égard de la solution des problèmes posés à la culture de nos jours. Malgré cela, son temps historique est révolu. En outre, l'insistance mise par les œuvres réalisées dans ce contexte sur le thème extérieur à ses qualités propres, est à considérer comme une régression, comme un service rendu à la figuration contre l'esprit constructif qui s'efforce de gagner à soi tous les aspects de la culture dans tous les pays.

Avec l'art dit «concret», lequel, en réalité, n'est qu'une branche plus jeune de cette tendance abstractionniste, commence la grande période de l'art non-figuratif où l'artiste, prenant l'élément et son support correspondant, crée l'œuvre dans sa pureté essentielle.

Mais l'Art Concret a péché par manque d'universalité et de cohérence organisatrice. Il a sombre en de profondes et insurmontables contradictions, tout en conservant les attermoissements et les incertitudes de l'art ancien et celles de ses ancêtres immédiats : le suprématisme, le constructivisme, le néo-platonisme. Par exemple, il n'a pas su écarter de la peinture, de la sculpture, de la poésie, respectivement la superposition, le support rectangulaire, l'athématisme, l'imagerie créationniste ou surréaliste; le statisme plastique, l'interférence entre volume et partie creuse ; des notions et des images pouvant être traduites, illustrées graphiquement. L'Art Concret n'a pas su s'opposer, faute d'une théorie esthétique d'ensemble, et partant, d'une pratique adéquate aux mouvements intuitionnistes tels que le surréalisme, aujourd'hui universellement répandu. De là la réussite, nonobstant les conditions contraires, de l'intuition contre la conscience, des révélations de l'inconscient contre l'analyse objective, l'étude proportionnée et l'attention lucide que l'on doit avoir devant les lois de la chose à faire. On reste encore dans le symbolisme, dans l'onirisme et l'on prend parti pour la métaphysique contre l'expérience. Quant à la connaissance de l'art et de l'interprétation de ses données historiques, y sévit en permanence l'argumentation idéaliste et subjective la plus notoire. On ignore les lois du matérialisme dialectique et, lorsque l'on s'en sert, c'est pour les appliquer à l'économie et à la politique, laissant bien soigneusement de côté l'emploi de ses données à l'art, comme le font les tenants enragés du réalisme socialiste.

Bref, l'art avant Madi, tant dans le jugement de son propre contenu de classe que dans son idéologie et sa pratique peut être qualifié ;

d'un historicisme scolastique, idéaliste ;

d'une conception irrationnelle ;

d'une technique académique ;

d'une composition unilatérale, statique et incohérente, nous donnant des œuvres exemptes de vraie universalité, de vraie trouvaille, et tout cela servi par une conscience, ou inconscience, imperméable à une rénovation permanente de méthode et de style, seule voie pouvant nous amener à créer l'événement.

Contre tout cela se dresse Madi, qui confirme le désir inaliénable de l'homme d'inventer, d'aller toujours de l'avant, de faire des objets dans le contexte des valeurs permanentes, coude à coude avec l'humanité dans sa lutte pour la construction d'une société sans classe qui libère l'énergie et en vienne à dominer et l'espace et le temps en tous sens, de même que la matière, jusqu'aux ultimes possibilités. Sans rigueur descriptive en relation avec la totalité de la structuration, l'objet ne peut pas être réalisé ni intégré dans l'ordre universel de l'évolution. C'est ainsi que le concept d'invention doit être défini comme passage, comme faculté, jaillissement du désir, et celui de création comme acte, événement, comme essence se montrant et agissant éternellement. Pour le Madisme, donc, Invention sera dévoilement, pressentiment de la chose, la chose en puissance, et Création, la chose réalisée.

En conséquence, on reconnaîtra par Art Madi, l'organisation dans le support respectif des éléments propres à chaque discipline esthétique ; la présence de l'objet; l'objet inséré dans la beauté d'un ordre dynamique, mobile, le thème que j'appelle «anecdote». Ludicite et Pluralité y sont de surcroît contenues.

Concrétiser le mouvement, le synthétiser pour que l'objet naisse et délire entouré d'un éclat nouveau. Voilà les valeurs essentielles de l'œuvre madique. Bannie toute ingérence des phénomènes d'expression, de représentation et de signification. L'œuvre est, n'exprime pas. L'œuvre est, ne représente pas. L'œuvre est, ne signifie pas.

Le dessin madi : c'est une disposition de points et de lignes sur une surface pouvant créer une forme ou un rapport de plans.

La peinture madi : couleur et bidimensionnalité. Structure plane polygonale. Superficie incurvée, concave ou convexe. Plans articulés, amovibles, avec mouvements linéaires, giratoires ou de translation, coplanal.

La sculpture madi : tridimensionnalité de valeur temporelle. Solides avec espaces vides et mouvements d'articulation, de rotation, de translation. Cristal et matières plastiques en transparence. Fils d'acier dansants.

L'architecture madi : ambiance, formes amovibles et transparentes laissant le regard s'évaser vers l'horizon.

La musique madi : sons et temps spatiaux, lignes et plans de bruitage thématiques.

La poésie madi : proposition gratuite, notions et métaphores ne pouvant en aucun cas être traduites par d'autres moyens que la parole. Succession conceptuelle pure. Surfaces dispersées ou articulées en tous sens. Livres de formes variées. Poésie mobile.

Le théâtre madi: scénographie amovible s'adaptant aux déplacements d'objets et des personnages idéaux. Dialogues de cause à effet gratuits. Mythe inventé et événement.

Le roman et la nouvelle madi: sujet se mouvant sans lieu ni temps réels. Rigueur de langage et identité paradoxale.

La danse madi: corps et mouvements indépendants de la musique. Thème plastique, gestes et attitudes en concordance, circonscrits à un lieu mesuré ou délirant. On ne danse pas une musique, mais on peut danser un objet, géométrique ou autre.

Je crée l'événement.

Le passe n'est pas d'aujourd'hui qui sera demain.

Je vous lègue la formule des inventions de l'avenir.

Carmelo Arden Quin ,

Buenos Aires 1946 »⁹⁴

D. NICOLAS SCHÖFFER

« *L'art*

L'art est la création-invention, au niveau du mécanisme de la pensée et de l'imagination, d'une idée originale à contenu esthétique traduisible en effets perceptibles par nos sens. Le déroulement et l'ordonnance de ces effets sont élaborés par un programme dans le temps ou dans l'espace, ou dans les deux à la fois, dont les composants et les rapports de proportion sont optimaux, inédits et esthétiques. Ces effets sont transmis grâce à l'emploi de signaux visuels, auditifs ou audiovisuels, à tous ceux qui, accidentellement ou volontairement, deviennent des spectateurs temporaires ou permanents de ces effets. Il en résulte un processus de fascination provoquant une modification plus ou moins profonde de leur champ psychologique, selon le degré de la valeur esthétique de la création. Cette modification doit aller dans le sens de la transcendance, de la sublimation et de l'enrichissement spirituel par le truchement du jeu complexe de la sensibilité et de l'intellect humain. Ainsi, grâce à la faculté de dépassement du créateur, les produits esthétiques à forte percussion pénètrent, à travers les réseaux de communication multiples, dans la réalité sociale. Pour atteindre ce but, le créateur doit utiliser un langage et des techniques qui correspondent au véritable niveau de développement de son époque. »⁹⁵

⁹⁴ Extrait de : Arden Quin, cat. exp. {Paris, Espace latino-américain, 1983), Paris, L'Espace, 1983, p. 23-27, en LEMOINE, Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913 – 2013*, Paris, RMN, 2013, p. 336.

⁹⁵ Extrait de : Nicolas Schöffer, *Le Nouvel Esprit artistique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 18, en LEMOINE, Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913 – 2013*, Paris, RMN, 2013, p. 338.

E. GRAV**« Assez de mystifications**

Le 2^e Biennale de Paris est ouverte ; le Groupe de Recherche d'Art Visuel

signale :

- 1° La platitude et l'uniformité des œuvres exposées.*
- 2° La lamentable situation de dépendance de la «Jeune Génération».*
- 3° La soumission absolue de la «Jeune Peinture» aux peintres consacrés. (Nous espérons qu'il s'agit là seulement d'une crise de croissance.)*
- 4° L'inconséquence et l'inconscience chez les exposants et organisateurs des caractères réels de la vie où l'homme de notre temps est plongé.*

constate :

- 1° L'altération flagrante de ce qui fut un acte de rébellion, fossilisé actuellement dans une répétition continue.*
- 2° La consécration officielle et intéressée de tendances actuellement dévitalisées.*
- 3° Que rien n'a été fait pour informer le public de toutes les préoccupations de l'Art actuel.*
- 4° Que dès sa seconde année d'existence, la Biennale de Paris est déjà enfermée dans une formule comparable à celle des salons anodins (Salon d'Automne, Salon de Mai, Comparaisons, Réalités Nouvelles).*
- 5° Que le seul aboutissement logique du courant officialisé de l'Art est désormais le Geste superbe des Néo-Dadaïstes (le dernier en date est l'envoi à l'Exposition «Nouvelle Tendance» de Zagreb d'une boîte de conserves étiquetée en 5 langues « Merde d'artiste. poids net 200 grammes»).*

affirme :

- 1° Que de jeunes peintres de nombreux pays ont de nouvelles préoccupations, autres que celles que nous offre la Biennale.*
- 2° La notion de l'Artiste Unique et Inspiré est anachronique.*
- 3° La réalité plastique doit cesser de se placer tout entière dans un moment éphémère tel que :*
 - a) le moment de la réalisation de l'œuvre ou sa propre réalité,*
 - b) le moment de l'émotion du spectateur,*
- 4° L'œuvre stable, unique, définitive, irremplaçable, va à l'encontre de l'évolution de notre époque.*
- 5° Que doit cesser la production en exclusivité pour: l'œil cultivé, l'œil sensible, l'œil intellectuel, l'œil esthète, l'œil dilettante.*

L'OEIL HUMAIN est notre point de départ.

- 6° La réalité plastique doit être placée dans la Relation existant entre l'objet et l'œil humain.*

7° *La recherche de l'œuvre définitive mais pourtant précise, exacte et volontaire.*

8° *Le rapport entre l'œuvre et l'œil humain crée lui-même des situations visuelles nouvelles et l'œuvre n'existe que dans ce rapport.*

9° *Chaque œuvre doit avoir une part de possibles et une instabilité qui provoque des mutations visuelles après l'achèvement.*

10° *La forme, considérée jusqu'à présent comme valeur en soi et utilisée avec ses caractéristiques particulières, devient un élément anonyme.*

11° *La relation entre les éléments acquiert ainsi une homogénéité pouvant créer des structures instables, seulement perçues dans le champ de la vision périphérique.*

LE GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL AFFIRME EGALEMENT

que contrairement à la 2^e Biennale de Paris, le phénomène artistique commence à sortir de ses limitations (esthétique traditionnelle, création individuelle) et que à l'égal des nouveaux courants de la pensée, il s'appuie sur des bases nouvelles. Nous sommes directement concernés par des préoccupations telles que : physique de la vision, nouvelle méthode d'approximation, possibilité combinatoire, statistiques probabilités, etc.).

A Paris, septembre 1961

Groupe de Recherche d'Art Visuel,

9, rue Beautreillis, Paris 4^e »⁹⁶

⁹⁶ «Assez de mystifications», tract distribué lors de la 2^e Biennale de Paris (29 septembre-5 novembre 1961), en LEMOINE, Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913 – 2013*, Paris, RMN, 2013, p. 339.

TABLE DES PRODUCTIONS PERSONNELLES

<i>Miroir identité</i> , 2014, action, miroir.....	19
<i>4x4x4</i> , 2012, Action painting, pigment sur papier, ensemble de 4 panneaux, 100x130cm, 4 fois.....	25
<i>Posture</i> , 2012, action.....	32
<i>La cuisine</i> , 2013, vidéo – performance.....	41
<i>Le bain</i> , 2013, vidéo-performance.....	42
<i>Casse-tête</i> , 2013, Action painting, pigment sur sac de couchage.....	47
<i>Moi et toi et moi et toi...</i> , 2013, montage – installation.....	59
<i>Overexcite me</i> , 2013, installation.....	60
<i>Souffle</i> , 2014, Vidéo performance, 1'10''.....	66
<i>Poumons, pigment</i> , 2013, Action painting, pigment sur papier, 250x100 cm.....	74
<i>Les empreintes</i> , 2012, Papier, pigment, sécrétions corporelles.....	79
<i>La hauteur</i> , 2013, Action painting, pigment sur rouleau en papier, 500x100cm.....	85
<i>Caresses</i> , 2013, Action painting, tapis et pigments.....	93
<i>Les torsos</i> , 2012, Photos, pigment et sueur sur le corps.....	99
<i>Selon lui/Selon elle</i> , 2014, Binôme photo.....	105
<i>La carte</i> , 2012, Acrylique, empreintes de mes pieds sur papier, 2 pièces de 2 mètres.....	112

TABLE DES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES

<i>Joseph Beuys parlant à Richard Hamilton au Musée Tate 1972</i>	18
Joan Jonas, <i>Left Side / Right Side</i> , 1972.....	22
Shimamoto Shozo, <i>Hurling Colours Performance/Throwing bottles of paint against the canvas, The 2nd Gutai Art Exhibition, Ohara Hall, Tokyo, 1956</i>	26
Mona Hatoum, 1985, <i>Still</i> , performance.....	33
Stuart Brisley, 1975, performance <i>Moments de décision/indécision, Varsovie, 1975</i>	34
Martha Rosler, 1975, <i>Semiotics of the Kitchen</i> , video-performance.....	44
Roel Wouters, 2008, <i>Running with the beast</i> , action.....	48
Maurizio Cattelan, 1999 – 2000, <i>La nona ora</i> , installation.....	59
Andres Serrano, 1989, <i>Piss Christ</i> , photographie.....	62
Karen Kilimnik, 1992, <i>Swan Lake</i> , installation.....	68
Lee Ufan, <i>From Line</i> , 1977, colle et pigment sur toile, 182 x 227 cm, Musée National d'Art Moderne, Tokyo.....	76
Hans Namuth, <i>JACKSON POLLOCK '50</i> , 1950, photographie.....	77
Ana Mendieta, 1974, <i>Sans nom (empreinte corporelle)</i>	81
Murakami Saburo, <i>en train de traverser 21 châssis en bois tendus sur chaque côté du papier kraft couvert de poudre d'or, lors de la 2e Exposition d'art Gutai, 1956</i>	87
Jutta Koether, 1992, <i>The Inside Job (NYC, W.8th Street)</i> , installation-performance.....	95
Otto Muehl, 1963, <i>ensevelissement d'une vénus, Versumpfung eines weiblichen Körpers - Versumpfung einer Venus</i> , action, Atelier Muehl, Vienne.....	101
Otto Muehl avec Gunter Brus, 1966, <i>'1. Total Action. Ornament is a crime'/Material Action no 26</i> , action.....	102
Esther Ferrer, 2013, <i>performance X</i> , performance.....	107
Lia Perjovschi, 1999–2006, <i>Mind Map Subject (detail)</i> , 100 x 137 cm.....	115
Dana Wyse, <i>Jesus Had a Sister Productions</i>	125
Yann Toma, <i>Président à Vie de l'Entreprise-Artiste Ouest-Lumière</i>	126
Benjamin Sabatier, <i>International Benjamin's Kit</i>	127

GLOSSAIRE

« AFFECT »

Dans la vision de Deleuze, la notion d'affect comprend « *des devenirs qui dépassent ceux qui passent par eux* ». (Cf. BOUTANG, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, 3 volumes, Paris, Montparnasse, 2004.)

« ART »

On peut envisager l'art comme l'idée libérée de toutes sortes de normes.

« ARTISTE »

L'artiste est un créateur d'alternatives à la réalité qui l'entoure.

« ARTISTE ÉMIGRANT »

Il a du sens par le fait de « sortir du monde de l'art » en tant que produit. Pour lui, l'expérience est ce que fait l'œuvre.

« BOULEVERSEMENT »

On pourrait lier la notion de «bouleversement» à la notion de «provocation», comme condition universelle de la «création».

La création pourrait être une modalité d'agir en face d'une provocation.

« CASSER »

Le geste de casser symbolise le fait de nier pour comprendre.

« CORPS »

Le corps est le principal filtre pour toutes les perceptions et les interactions avec le monde.

« CREER »

Créer en art, se situe entre rendre la réalité et faire preuve d'excès d'imagination.

« DELIRE »

Le délire est une ré-narration du soi et du monde, qui accompagne questionnement de soi, questionnement intrinsèque au processus créateur.

« ÉMIGRANTE »

Positionnement qui permet d'échapper aux relations structurées et de changer sans altérer la nature intérieure.

« ESPRIT » (en art)

Entendement. L'esprit est la « chose » qu'on ajoute aux matériaux et à l'imagination, pour que l'œuvre soit née.

C'est le message de l'artiste, c'est le contenu qui existe dans la pensée et qui est libéré à travers l'imagination.

« ETAT DE SUREXCITATION »

i) Cet état est né d'une interaction et d'une découverte continue apparue à travers les expérimentations. La surexcitation est une forme d'énergie d'artiste qui fait percevoir la création comme étant inépuisable.

ii) La surexcitation relève du fait d'être dans le déséquilibre, d'avoir une conscience vivante d'être faible, fragile, instable, vulnérable, provisoire (temporel).

C'est un état vivant de la matière. C'est un état d'effervescence, de vive concentration d'énergie.

« ETHOS »

L'éthos est l' « *expression d'un système culturellement normalisé d'organisation des instincts et des émotions d'individus* »⁹⁷.

« EXPERIMENTATION »

L'expérimentation à travers l'art est l'essai et la tentative d'approfondir la connaissance du monde.

« *L'activité créative doit alors être perçue comme un projet total devant occuper l'ensemble de la vie.* » (WEISGERBER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1986, Volume 1, p.729).

« FORME PURE »

La forme pure est ce qui échappe au contrôle de la conscience.

« HASARD »

Le hasard est « *la rencontre des deux séries causales indépendantes* » (COURNOT, Antoine-Augustin).

Le hasard est le domaine de l'imprévu, du spontané. En ce territoire, le moment devient plus précieux qu'une vision aboutie du temps.

« IDENTITÉ »

L'identité est le mouvement conscient et continu de l'être.

97 BATESON, Gregory, *La cérémonie du Naven. Les problèmes posés par la description sous trois rapports d'une tribu de Nouvelle-Guinée*, Paris, Editions de Minuit, 1971, p. 129.

« IDENTITÉ ÉMIGRANTE »

L'identité émigrante est une forme de l'identité mobile. Il faut s'imaginer l'homme comme ayant une racine multiple sous la forme du rhizome. Ces racines multiples sont les relations, les échanges bidirectionnels qu'il entretient.

Elle existe dans une pensée du Multiple, fondée sur la Relation à l'Autre, où l'identité est une Identité-relation. (Cf. Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*).

« IDENTITÉ FIXE »

Chaque interaction nous apporte un nouveau sens. Mais comme notre essence est le mouvement, ce que nous immobilise à travers l'imposition extérieure d'un sens, nous déstabilise. Il s'agit d'instantanés totalitaires, et nous pouvons arriver à ce que notre mouvement cesse dans un de ces instants. Je nomme cette sorte d'instantanés – tableaux « *identité fixe* ».

« IDENTITÉ MOBILE »

Le parcours de vie pourrait se voir comme une recreation identitaire continue.

Nous ne sommes pas une seule identité, nous sommes un cumul d'identités qui se croisent et nous transforment.

Pour moi, l'identité est une notion qui s'articule à un seul « présent » des choses. Toutes les nouvelles transformations apportent des nouvelles identités à notre vécu identitaire. Je suis une création en couches qui s'entrecoupent (les identités), et jamais concentriques ou tout à fait séparées, qui s'influencent en perceptions, en pensées et en rêves.

« IDENTITÉ PREMIÈRE »

En partant de la notion d'« identité première » on rejoint l'« identité du corps ». L'identité du corps est une organisation que le social fait au matériau humain.

« IMAGINATION » (dans l'acte artistique)

L'imagination est le régulateur, le transformateur d'énergie qui crée l'œuvre.

« LOCAL »

Le local tient de : i) spatial, ii) temporel, iii) expériences.

« MIROIR »

Le miroir est un objet – matière qui incarne l'idée de réflexion et qui existe dans le but d'obtenir la réflexion de nous-mêmes.

Il exprime le rapport entre la perception directe et la perception indirecte.

« MOMENT DE L'ŒUVRE »

Le moment de l'œuvre c'est le moment de la création.

« NATURE DOMINEE »

La nature humaine modelée par la peur est une nature dominée.

« NORME »

La norme est un critère (principe) auquel se réfère implicitement ou explicitement un jugement de valeur.

« ŒUVRE »

L'espace (l'environnement, le milieu) et mon corps créent l'œuvre.

L'espace de l'œuvre = l'espace approprié parce qu'il est imprégné de moi même comme artiste a travers mes actions comme art.

L'espace de mon existence (mon corps et ses actions) devient l'espace de l'œuvre (l'endroit ou se produisent mes interactions, le milieu).

« OVEREXCITE ME »

« *Overexcite* » est une construction personnelle en anglais international, celui du commerce mondial.

Overexcite me fait référence à un état physiologique caractéristique à notre société consumériste.

« PEINTURE »

La peinture est une présentation d'un acte physique et psychique. Elle est une œuvre en train de se faire.

La peinture est l'incarnation de l'idée de la liberté totale.

« La peinture réalisée par le souffle » est une sorte de radiographie intérieure ; elle est la trace d'un instant, un mémorial de l'instant. C'est un témoignage de la conscience de l'existence et de l'instant.

« PERCEPT »

Un percept est un complexe de sensations, auditives et/ou visuelles et/ou olfactives. (Cf. BOUTANG, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, 3 volumes, Paris, Montparnasse, 2004.)

« PERCEPTION NON-ALTEREE »

La perception non – altérée est la perception qui opère avant l'intervention des discriminants introduits par la culture.

« POSTURE »

C'est la négation de la domination de la « normalité » par le fait de transgresser et de nier.

La posture du créateur inclut le champ sémantique des mots « attitude », « style », « disposition ».

La posture s'oppose au statut, qui est lié à un contexte ; la posture est l'équivalent d'une prise de position en face d'un statut déterminé.

« POSTURE D'IDENTITÉ D'ÉMIGRANTE »

Identité d'émigrante est un concept que j'introduis pour présenter ma position politique comme artiste.

Il comporte trois plans d'identité : la femme, l'artiste, et l'émigrante.

Liée au contexte socio - politico – économique actuel, ma signature come artiste, « *identité d'émigrante* », est une manière d'affirmer ma conscience d'être et de faire partie du monde d'aujourd'hui, comme une conscience soulevée du monde.

« PRÉSENT DE L'ŒUVRE »

« Le présent de l'œuvre » désigne le moment de l'existence de l'œuvre. Parfois, il est synonyme au « moment de l'œuvre ».

« PROVOCATION »

i) La provocation est de l'ordre de la surexcitation.

ii) « *Tout être humain est un artiste* » (Joseph Beuys), parce qu'il modifie en permanence la société – le concept de « *sculpture sociale* » (Joseph Beuys).

iii) Pour Joseph Beuys, la provocation est le moteur de la fabrication (Joseph Beuys, *Provokation als Produktion*).

« SOUFFLE »

La notion de souffle découle du cycle vie-mort. Le souffle est autant l'instant de l'être que la mort dans l'instant.

« SUREXCITATION COLLECTIVE / EN COLLECTIF »

Le comportement des gens est le produit d'une action qui fait appel à l'*intelligence collective*⁹⁸ d'une société / groupe humain, avec le but d'augmenter la masse commune de la connaissance sociale à travers l'élargissement simultané de la sphère des interactions humaines.

« SUREXCITATION INDIVIDUELLE »

La surexcitation est un état d'éveil et de réveil. Cet état demande une « purification de soi ».

98 « *L'intelligence collective désigne les capacités cognitives d'une communauté résultant des interactions multiples entre ses membres (ou agents). La connaissance des membres de la communauté est limitée à une perception partielle de l'environnement, ils n'ont pas conscience de la totalité des éléments qui influencent le groupe. Des agents au comportement très simple peuvent ainsi accomplir des tâches apparemment très complexes grâce à un mécanisme fondamental appelé synergie ou stigmergie.* », (http://fr.wikipedia.org/wiki/Intelligence_collective)

« TRAVAIL *IN SITU* »

Travail *in situ* : travail unique qui ne peut se faire que dans un endroit unique, et ne se réalise que sur place et pas au préalable.

« UNIVERSEL »

Les choses qui lient l'artiste et ses expériences aux autres expériences, qui appartiennent aux autres individus qui vivent ou ont vécu dans des moments et endroits différents de ceux de l'artiste.

L'*universel* tient du déséquilibre produit en nous-mêmes par ces dimensions, spatiales, temporelles, et relationnelles.

« VIDE »

Le vide est pensé non pas comme l'antinomie de l'existence, mais comme une zone où l'existence se refait

Le vide est propice à la création.

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABRAMOVIC, Marina 82
 AKIRA, Kunayama 88
 ANZIEU, Didier 52
 ARAKAWA, Ei 95
 ARDEN QUIN, Carmelo 129, 131
 ATSUKO, Tanaka 88
 ATSUO, Yamamoto 88
 BATESON, Gregory 57
 BELISLE, Marie 50
 BENGLIS, Lynda 82
 BERGSON, Henri 29, 45
 BEUYS, Joseph 10, 17, 18, 19, 86
 BOURDIEU, Pierre 106
 BOURRIAUD, Nicolas 39, 73
 BRÉTON, André 77
 BRISLEY, Stuart 33, 34
 BRUS, Gunter 102
 CATTELAN, Maurizio 59
 CURNOT, Antoine-Augustin 50
 COUSIN, Victor 27
 DE MEREDIEU, Florence 88, 89
 DEBORD, Guy 61
 DELEUZE, Gilles 23, 24, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 38, 53, 68, 69, 70, 71, 73, 110, 113, 116
 DUCHAMP, Marcel 50
 ELUARD, Paul 45
 ERIKSON, Erik 21
 EURIPIDE 45
 FERRER, Esther 106, 107
 FUJIKO, Shiraga 88
 GEOFFROY, Martin 57
 GLISSANT, Edouard 23, 73, 110, 111, 116, 120
 GRAHAM, Dan 127, 128
 GRAV 132
 GUATTARI, Félix 15, 30, 52, 73, 110, 116
 GUTAI 10, 26, 86, 87, 88, 89
 HATOUM Mona, 33, 34
 HÉRACLITE 10, 45
 HUME, David 96
 JIRO, Yoshihara 86
 JONAS, Joan 21, 22
 KAZUO, Shiraga 88, 89
 KILIMNIK, Karen 68, 69
 KLEIN, Yves, 82
 KOBLIN, Aaron 51
 KOETHER, Jutta 95
 LACAN, Jacques 20
 LACROIX, Michel 57
 LAPLACE, Pierre-Simon 49
 LAWRENCE, David Herbert 68, 69, 70, 71
 LONG, Richard, 82
 MADI 129, 130, 131
 MANARANCHE, Augustin 49, 50, 51
 MAUSS, Marcel 103
 MENDIETA, Ana 10, 80, 81, 82
 MICHAUD, Pascal 106
 MUEHL, Otto 100, 101, 102
 NAMUTH, Hans 77
 NIETZSCHE, Friedrich 29, 68, 69, 70, 71
 NOUDELMANN, François 73
 ONO, Yoko, 82
 ORLAN, 82
 PANE, Gina, 82
 PENG, Wang, 82
 PERJOVSCHI, Lia 114, 115, 116, 117, 118, 120
 PETERSON, Florence 19
 PICABIA, Francis 50
 PLOTIN 76
 POLLOCK, Jackson 77, 78
 PROUST, Marcel 27, 28

REKOW, Emily 19
RILKE, Reiner Maria 109, 110
ROSLER, Martha 43, 44
ROUSSEL, Danièle 103
ROWELL, Margit 27, 48, 77, 78
SABATIER, Benjamin 127
SABURO, Murakami 87, 88
SADAMASA, Motonaga 88
SCHNEEMANN, Carole, 82
SCHÖFFER, Nicolas 131
SERRANO, Andrés 62
SHOZO, Shimamoto 26, 88, 89
SHUSTERMAN, Richard 83, 104
SIEVERDING, Katharina, 82
SMITHSON, Robert 82
TAPIÉ, Michel 86
TIAMPO, Ming 88
TOMA, Yann 33, 39, 126
TURNER, Victor Witter 58
TZARA, Tristan 50
UFAN, Lee 76, 78
VALIE EXPORT, 82
VAN GENNEP, Arnold 58
VAN HOVE, Hildegard 57
VON KLEIST, Heinrich 10
WEBER, Max 57
WEIL, Simone 68
WEISGERBER, Jean 51
WOUTERS, Roel 48
WYSE, Dana 125

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU, Didier, *Le corps à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 2002.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.
- ARASSE, Daniel, *Histoire de peintures*, Paris, Denoël, 2012.
- ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2009.
- ARDENNE, Paul, *Art : l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, ED. du Regard, 1997.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention et de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf, *Towards a Psychology of Art*, London, Faber & Faber, 1967.
- ATSUO, Yamamoto, TIAMPO, Ming, DE MEREDIEU, Florence, *Gutai - Moments de destruction, moments de beauté*, Paris, Blusson, 2002.
- AUGE, Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 1998.
- AUGE, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Seuil, 1992.
- AUGE, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.
- AUSTIN, John Langshaw, *Le langage de la perception*, Paris, Vrin, 2007.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 2006.
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2009.
- BARON, Denis, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*, Paris, Harmattan, 2007.
- BATAILLE, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1955.
- BATESON, Gregory, *La nature et la pensée*, Paris, Seuil, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean, *A l'ombre des majorités silencieuse ou la fin du social*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le complot de l'art, illusion et désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 2005.
- BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2012.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2008.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, PUF, 2003.

- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation, du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 2004.
- BOISSIER, Jean-Louis, *La relation comme forme*, Genève, Mamco, 2004.
- BOISSIER, Jean-Louis, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Dijon, Presses du réel, 2008.
- BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Presses du réel, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2010.
- BOUTANG, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, 3 volumes, Paris, Montparnasse, 2004.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
- CASSIRER, Ernst, *Ecrits sur l'art*, Cerf, Paris, 1995.
- CASSIRER, Ernst, *Logique des sciences de la culture*, Le Cerf, Paris, 1991.
- CASSIRER, Ernst, *Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1973.
- CASSIRER, Ernst, *Trois essais sur le symbolique*, Cerf, Paris 1997.
- CASTELLS, Manuel, *L'ère de l'information 1, La société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998.
- CASTELLS, Manuel, *L'ère de l'information 2, Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.
- CHATEAU, Dominique, *La Question de la question de l'art*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- CHATEAU, Dominique, *L'art comme fait social total*, Paris, Harmattan, 1998.
- CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Harmattan, 2000.
- CULIANU, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Nemira, 1999.
- DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000.
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, livre libre en ligne.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contraste. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.
- DUBOIS, Anne-Marie, *De l'art des fous à l'œuvre d'art, Volume 4, 1950-1970, le comble du vide*, Paris, Ed. Edité - Centre d'étude de l'expression, 2010.
- DURKHEIM, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912.
- ERIKSON, Erik, *Enfance et société*, Neuchâtel, Actualités psychologiques et pédagogiques, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1992.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1994.
- LACROIX, Michel, *La Spiritualité totalitaire*, Paris, Plon 1995.
- GIBSON, James Jerome, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Dehors, 2014.
- GLISSANT, Edouard, *La terre, le feu, l'eau et les vents. Une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, Paris, Galaade, 2010.
- GLISSANT, Edouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1997.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- GOLDBERG, RoseLee, *performances : l'art en action*, Paris, Thames&Hudson, 1999.
- GOTZ, Adriani, KONNERTZ, Winfried, THOMAS, Karin, *Joseph Beuys*, Köln, Dumont Buchverlag, 1994.
- GUATTARI, Félix, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Ed. Galilée, 1989.
- GUILLAUME, Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- HABERMAS, Jürgen, *La technique et la science comme « idéologie »*, Paris, Gallimard, 2005.
- HALL, Edward Twitchell, *Au delà de la culture*, Paris, Seuil, 1979.
- HEATH, Joseph et POTTER, Andrew, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse, *Les trois écritures ; langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, 2007.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse, *Les trois écritures : Langue, nombre, code*, Gallimard, Paris, 2007.
- HOCART, Arthur Maurice, *Au commencement était le rite : de l'origine des sociétés*, Paris, La Découverte, 2005.
- HOFFMANN, Jens, JONAS, Joan, *Action*, Paris, Thames&Hudson, 2005.

- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 2011.
- HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Rosés, Gavà, 2011.
- HUSSERL, Edmund, *Chose et espace : leçons de 1907*, Paris, PUF, 1989.
- JONAS, Hans, *Le phénomène de la vie*, (L'essai VI : *La noblesse de la vue : étude de phénoménologie des sens*) Paris, DeBoeck Université, 2001, p. 145 – 165.
- JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1986.
- KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.
- LACAN, Jaques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2001.
- LANGER, Susanne, *Feeling and Form : A Theory of Art Developed from « Philosophy in a New Key »*, New York, Scribner, 1953.
- LANGER, Susanne, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- LAWRENCE, David Herbert, *Apocalypse*, Paris, Desjonquères, 2002.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole ; I- Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes (I) », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MALDINEY Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf, 2012.
- MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003.
- MALDINEY, Henri, *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012.
- MARC, Franz, *Ecrits et correspondance*, Paris, ENSBA, 2007.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968, p. 365-386.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, PUF, 1942.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MEYERSON, Ignace, *Existe-t-il une nature humaine ? : psychologie historique, objective, comparative*, Paris, Sanofi – Synthélabo, 2000.
- MEYERSON, Ignace, *Les fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Albin Michel, 1995.
- MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur – Le Rose du XXe siècle (rose placé entre violet et rouge)*, Paris, CNRS, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich, *L'antéchrist*, Paris, Flammarion, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 2004.

- NOUDELMANN, François, *Les airs de famille, une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie*
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Ecrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2009.
- PASSERON, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1980.
- PEQUIGNOT, Bruno, *Sociologie des arts : domaines et approches*, Paris, Armand Collin, 2009.
- PERJOVSCHI, Lia, *Statement*, Bucuresti, Pavilion Unicredit, 2009.
- PERNIOLA, Mario, *L'Aliénation artistique*, 10/18, 1977.
- PICARD, Michel, *La tentation : essai sur l'art comme jeu*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- POPPER, Franck, *Art, action, et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2007.
- RHODES, Colin, *L'Art outsider : art brut et création hors normes au XXème siècle*, Paris, Thames &Hudson, 2001.
- RILKE, Reiner Maria, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, Paris, Actes Sud, 2009.
- RIOUT, Denys, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- RIOUT, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.
- ROQUE, Georges, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009.
- ROUSSEL, Danièle, *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Dijon, Les Presses du Réel, 2008.
- ROUSSEL, Danièle, *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Les Presses du Réel, Dijon, 2008.
- ROWELL, Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Paris, Klincksieck, 1985.
- SCHULER, Max, *Nature et formes de la sympathie*, Paris, Payot, 2003.
- SCHILDER, Paul, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.
- SCHMIDT, Johann-Karl, *Joan Jonas: performance video installation (1968-200)*, Ostfild, Ruit Hatje Cant Verlag, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation, Supplément I*, Paris, Nathan, 2002.
- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Barcelone, Liberduplex, 2009.
- SHUSTERMAN, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Eclat, 2007.
- SIMONDON, Gilbert, *Cours sur la perception (1964-1965)*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2006.
- SPENGLER, Oswald, *L'homme et la technique*, Paris, Gallimard, 1958.
- SPINOZA Baruch, *Traité théologico-politique*, Paris, Flammarion, 1965.
- STRAUS, Erwin, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble. Jérôme Millon, 1999.

- THEVOZ, Michel, *L'art brut*, Genève, Ed. d'Art Albert Skira S.A., 1981.
- TURNER, Victor Witter, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981.
- VANEL, Albert, *Les couleurs dans les cultures du monde*, Paris, Dangles, 2009.
- VARELA, Francisco, ROSCH, Eleanor, THOMPSON, Evan, *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993.
- VIRILIO, Paul, *L'art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005.
- VIRILIO, Paul, *Un paysage d'événements*, Paris, Galilée, 1996.
- VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Mille et une nuits, 1998.
- VON UEXKÜLL, Jakob, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1965.
- WEBER, Max, *Economie et société 1 et 2*, Paris, Pocket 2009.
- WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Pocket, 2009.
- WEISGERBER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Tome 1, Budapest, Akadémiai Kiado, 1986.
- WOLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Brionne, Monfort, 1992.

Catalogues d'expositions :

- ABADIE, Daniel (dir.), *Gutai*, Paris, RMN, 1999.
- CROSSMAN, Sylvie, BARROU, Jean-Pierre (dir.), *Peintures du sable des indiens Navajo – la voie de la beauté*, Paris, Actes Sud, 1996.
- DE MAISON ROUGE, Isabelle (dir.), *Dossier de presse de l'exposition Business Model / Entreprises d'artistes, Expérience n° 7, espace La vitrine. L'expérience art et marques*, 2014.
- HUNTER, Sam (dir.), *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Paris, Ed. des Musées nationaux, 1959.
- LEMOINE, Serge (dir.), *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913 – 2013*, Paris, RMN, 2013.
- RESTELLINI, Marc (dir.), *Jackson Pollock et le chamanisme* Paris, Pinacothèque de Paris, 2008.
- VILLOTA TOYOS, Gabriel (dir.), *Lucas, cámara, acción (...) corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, Barcelona, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1997.
- WOOD Catherine (dir.), *A Bigger Splash. Painting after Performance*, Londres, Tate Publishing, 2012.

Revues :

- BOUQUET, Simon, «Benveniste et la représentation du sens : de l'arbitraire du signe à l'objet extra-linguistique», *Texto*, Paris, 2004, [En ligne], URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=1764>.

BOURRIAUD, Nicolas, « Petit manifeste sémionaute », *Technikart*, n° 47, novembre 2000.

BULEA, Ecaterina, « Est-ce ainsi que les signes vivent ? », *Texto*, Paris, 2005, [En ligne], URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=1774>.

COHEN, Joseph, ZAGURY-ORLY, Raphael (dir.), « Derrida. L'événement déconstruction », *Les Temps Modernes*, n°669-670, juillet-octobre 2012, Paris, Gallimard, 2012.

GEOFFROY Martin, « Pour une typologie du nouvel âge », *Cahiers de recherche sociologique*, no 33, Montréal, Département de sociologie de l'UQAM, 1999.

ROSENTHAL, Victor, « Amalgames des sens, ivresses divines, chromatismes : documents et témoignages », *Intellectica*, 55, 171-197, 2011.

SCUBLA, Lucien, « Parcours fondateur et pèlerinage aux sources ; Note sur la construction mythico-rituelle de l'espace », *Visio*, 6, 2-3 (2001).

VAN HOVE, Hildegard, « L'émergence d'un marché spirituel », *Social Compass*, vol. 46, no 2, Louvain, Sage, juin 1999.

Conférences :

FERRER, Esther, conférence, amphithéâtre Bachelard, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 26 mars 2014.

MICHAUD, Pascal, philosophe et historien, conférence, amphithéâtre Bachelard, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 12 mars 2014.

NOUDELMANN, François, *Les relations par affinités*, conférence, Institut du Tout-Monde, 19 octobre 2010.

SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatique à l'état vif. Les chemins du travail philosophique de Richard Shusterman*, conférence, Ecole Normale Supérieure, 10 février 2014.

TOMA, Yann, *L'Archipel Ouest-Lumière, une expérience du partage des planètes*, conférence, Institut du Tout-Monde, 12 mai 2009.

Sites internet :

<http://arthistory.about.com/cs/glossaries>

<http://roelwouters.com>

<http://www.archivsmuehl.org/actfr.html>

<http://www.laboratoiredugeste.com>

<http://www.laiaabril.com>

<http://www.laraeven.nl/>

http://www.ski.org/CWTyler_lab/CWTyler/Art%20Investigations/C20th_Space/C20thSpace.html

http://www.ski.org/CWTyler_lab/CWTyler/Art%20Investigations/C20th_Space/C20thSpace.html